



ALEXANDRU EFREMOV

ICOANE
ROMÂNESTI

EDITURA MERIDIANE



ICOANE
ROMÂNEȘTI

Cartea a apărut cu sprijinul
MINISTERULUI CULTURII ȘI CULTELOR

ALEXANDRU EFREMOV

Scris
Mihail Lupu
Căhorcu și neofiti
cu marea lezect
pentru dragul se a judeca
ferus marel artist, ti doru
si distinctii formidabile
cu timo și jroz
de preces.

ICOANE ROMÂNEȘTI

EDITURA MERIDIANE

București 2002



Redactor
VICTORIA JIQUIDI

Coperta și prezentarea grafică
OLIMPIU BANDALAC
Tehnoredactare computerizată și asistent grafică
FLORENTINA IVAN

Diapozitive color
MIHAI MUSCELEANU
VASILE VENTONIUC
DANIEL GORA
Asistență tehnică la fotografiere
EUGEN MOROV



La pregătirea logistică a fotografierii a colaborat
MARIN SCARLAT

Tiparul executat la
REGIA AUTONOMĂ MONITORUL OFICIAL

© Editura Meridiane, 2002, pentru prezenta ediție
ISBN 973-33-0471-9

Autorul și editura își exprimă gratitudinea față de cei care au contribuit la completarea materialului ilustrativ al acestei cărți: înalților ierarhi ai Bisericii Ortodoxe Române care ne-au acordat permisiunea să fotografiem și să publicăm icoane existente în eparhiile lor – Prea Fericitului Părinte Patriarh Teoctist; P.S. Calinic, episcop al Argeșului și Muscelului; I.P.S. Daniel, mitropolit al Moldovei și Bucovinei; I.P.S. Pimen, arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților; I.P.S. Antonie, mitropolit al Ardealului, Crișanei și Maramureșului; I.P.S. Bartolomeu, arhiepiscop al Vadului, Feleacului și Clujului; I.P.S. Andrei, arhiepiscop de Alba Iulia; P.S. Justinian, episcop al Maramureșului și Sătmăruului; I.P.S. Teofan, mitropolit al Olteniei; P.S. Gherasim, episcop al Râmnicului; I.P.S. Nicolae, mitropolit al Banatului; P.S. Timotei, episcop al Aradului, Ienopolei și Hălmeagului; P.S. Laurențiu, episcop al Caransebeșului.

De asemenea, mulțumim Muzeului Național de Artă al României, Muzeului Țăranului Român, Muzeului Național de Istorie a României, Muzeului Brukenthal, Muzeului Banatului, Muzeului Maramureșan Sighetu Marmăției, Inspectoratului de Cultură al Județului Argeș.

Recunoștința noastră se adresează deopotrivă: doamnelor Ana Dobjanschi, Ioana Iancovescu, Carmen Cantemir, Constanța Costea, Marina Ileana Sabados, Cornelia Bordașiu, precum și domnilor Alexandru Lungu și acad. Marius Porumb, istorici de artă, specialiști în domeniul artei românești vechi, care ne-au sprijinit oferindu-ne informații și material iconografic.

Mulțumim următoarelor companii care au sponsorizat fotografierea



SOCIETATEA COMERCIALA
CHIRCU
PROD-IMPEX COMPANY SRL



DACIA

*Dedic această lucrare
soției mele Yvonne și fiului nostru Andrei,
pentru înțelegerea, sprijinul și chiar ajutorul lor
la elaborarea acestei cărți*

CUVÂNT ÎNAINTE



Volumul de față este o încercare de prezentare sintetică și sistematică a evoluției picturii de icoane românești de la începuturi și până în secolul al XIX-lea. Fiind o primă lucrare de acest fel, s-a considerat necesar, pentru o mai mare claritate, ca expunerea să urmărească fenomenul în cadrul fiecăreia dintre cele trei provincii istorice românești, subliniind particularitățile lor și, în același timp, încercând să surprindă legăturile și influențele reciproce, să reliefeze trăsăturile caracteristice ale picturii de icoane românești.

Studiul se adresează atât pasionaților de frumos, acelor cititori avizați care nu se mulțumesc doar cu contemplarea operei de artă, ci caută să înțeleagă fenomenul artistic în complexitatea și evoluția sa istorică, cât și specialiștilor în arta medievală românească, pentru care icoanele nu mai reprezintă o *artă minoră*, ele constituind un important document artistic în sprijinul unei mai largi și mai profunde cunoașteri și înțelegeri a concepțiilor și a sensibilității înaintașilor noștri.

În afara dificultăților inerente unei lucrări de sinteză de proporțiile ce ni le-am propus, lipsa unor studii generale, cuprinzătoare, prezentarea unor opere inedite, redatarea și reconsiderarea altora – demersuri necesare în stadiul actual al cercetării, care permit conturarea unor epoci artistice și impun o nouă concepție de ansamblu asupra picturii noastre în tempera pe lemn – au sporit greutatea ce trebuie depășită, au contribuit la aparenta inegalitate a lucrării, la voita revenire asupra anumitor opere sau probleme de importanță în circumscrierea unor fenomene.

Astfel, spre pildă, se poate reproșa că arta brâncovenească și postbrâncovenească ocupă un spațiu prea restrâns în economia capitolului *Țara Românească*, față de importanța sa. Dacă luăm însă în considerare atenția acordată secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea în capitolul consacrat Transilvaniei, asupra căreia arta brâncovenească a exercitat o puternică înrăurire, imaginea acestei perioade se echilibrează și, în final, ne apare bine conturată.

Pentru o mai mare claritate a textului și pentru eliminarea unor digresiuni împovărătoare, s-a evitat, în măsura posibilului, analizarea paralelelor sau a influențelor de ordin iconografic și stilistic pe care le-a suferit pictura noastră de icoane.

O altă dificultate de care ne-am izbit, în special în prezentarea picturii de icoane din Transilvania, a constituit-o delimitarea necesară între anumite zone, de exemplu între operele create de artiști populari, care deci nu intrau în sfera preocupărilor noastre, și cele de atelier cu tradiții. Cunoscute fiind interferențele și influențele artei populare asupra aceleia de atelier, începând mai cu seamă din veacul al XVIII-lea, criteriile de selecție au avut la bază atât aspectele iconografice și stilistice, cât și cele tehnice, acestea din urmă, alături de calitatea pigmentilor, constituind un factor important în procesul de diferențiere.

Criteriile de selecționare a materialului pentru catalogul propriu-zis și a ilustrației au fost, pentru începuturi, mai mult cele legate de gradul de conservare a operelor, iar pentru timpurile mai recente, din care ni s-au păstrat numeroase lucrări, au intervenit și cele de ordin artistic și de reprezentativitate pentru o epocă sau o zonă. Amploarea fișelor de catalog a fost și ea condiționată de importanța operei în evoluția genului, de originalitatea mijloacelor de expresie, de rezolvarea iconografică și tehnică a temei.

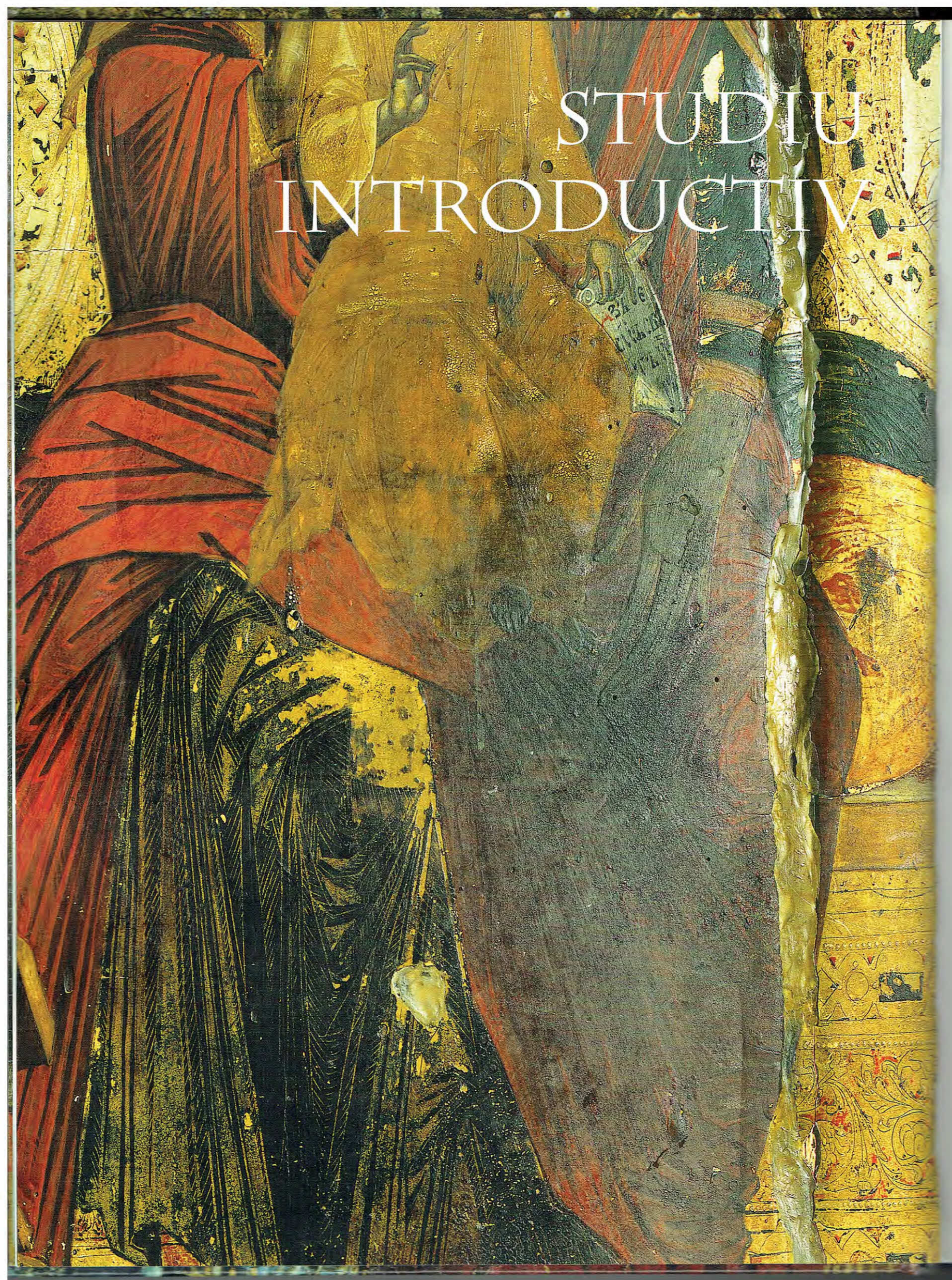
Cunoscute fiind pericolele care decurg din clasificări și mai cu seamă din cele rigide, dorim să avertizăm pe cititor că cele propuse în lucrarea de față au un caracter general, constituind, cel puțin temporar, un instrument de lucru pentru etapa actuală, ele fiind indispensabile unei prezentări organizate a fenomenelor puse în discuție.

Fără îndoială că în procesul de cercetare și selectare a materialului, în prezentarea evoluției picturii de icoane românești, au intervenit și factori subiectivi, precum și limite ale cunoașterii sau insuficienta aprofundare, de către autor, a unor opere sau aspecte generale ale fenomenelor. Sperăm că ele vor fi cât de curând semnalate, ușurând sarcina acelor care vor rescrie istoria icoanei românești.

Nu putem încheia acest „cuvânt” fără a aduce sincere mulțumiri acelor colegi de breaslă care, pe parcursul anilor, l-au ajutat pe autor în cercetările sale, cum a fost istoricul de artă și restauratorul Ioana Lazarovici și cercetătorul de artă veche românească prof. dr. Vasile Drăguț, care a citit cu creionul în mână manuscrisul. De asemenea, omului de cultură și colegul Hariton Clonaru, interesat de a parcurge și a discuta pagină cu pagină această carte. În mod special îi mulțumim cu căldură istoricului de artă Suzana Heitel, care cu competență și asiduitate a „cenzurat” în mod constructiv întreg manuscrisul.

Totodată mulțumim conducerii Editurii Meridiane și redactorului de carte care, prin competență și pasiune, a contribuit la apariția, în condiții optime, a volumului de față.

Al. Efremov
1982, 1992



STUDIU INTRODUCTIV

Restabilirea cultului icoanelor nu se face însă fără precizările corespunzătoare pentru a preîntâmpina poziții extreme. Dând satisfacție partidei monastice și poporului, se admite, după cum s-a arătat mai sus, reprezentarea antropomorfă a sfinților, dar încă puternicul partid iconoclast era astfel asigurat că icoanele nu vor mai constitui un obiect de adorație, ci vor fi numai cinstite. Se declară formal că omagiul adus personajelor sfinte din icoane perpetuează doar amintirea prototipului lor și contribuie la o mai mare participare a credincioșilor la rugă. Icoana devine, ca și Evanghelia, un obiect indispensabil desfășurării fastuosului ceremonial al cultului ortodox, în fața ei credincioșii se pot închina și pot aprinde lumânări, dar acestea rămân gesturi onorifice și nu constituie o venerație a obiectului însuși, ci numai a prototipului său, spre care trebuie îndreptate gândirea și simțămintele celor ce se roagă. Se consideră deci că pictura redă în imagini plastice ceea ce *Vecbiul* și *Noul Testament* exprimă prin vorbe. Mai mult, este o completare, o reușită de ordin psihologic, prin care se acționează asupra sensibilității umane – nu numai pe cale auditivă, ci și pe cea vizuală. Ca ilustrare a acestui principiu pot fi evocate numeroasele scrieri canonice în care textul se împletește cu ilustrarea lui prin miniaturi, dintre care amintim *Psaltirea din secolul al X-lea* (Biblioteca Națională din Paris, gr. 20), *Evanghelia din secolul XII* (Biblioteca Laurentiană din Florența, Plutarh VI 23), *Evanghelia din 1573* a domnului muntean Alexandru al II-lea (Colecția Mănăstirii Sucevița, nr. 23/1983), *Evanghelia din 1669* (nr. 1/1934) și *Psaltirea din 1616* (nr. 6/1934), executate de Anastasie Crimca și aflate la Mănăstirea Dragomirna, sau *Slujebnicul mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei din 1653 (?)* (Biblioteca Academiei României, ms. rom. 1790).

Un alt aspect, nu mai puțin important pentru înțelegerea picturii religioase, este concepția filosofică, sau mai curând teologică a creștinismului, cu profunde repercusiuni asupra esteticii artei medievale. După cum se știe, orice concepție despre viață se oglindește, cu sau fără voia creatorului, în arta sa, constituind un document material și spiritual cu privire la epoca în care el a conceput și realizat opera.

Amintim, în treacăt, că lumea antică, și ne referim la clasicismul greco-roman, este cunoscută prin armonia perfectă între trup și suflet, între forța fizică și inteligență. Maxima lui Iuvenal, *Mens sana in corpore sano*, exprimă în mod admirabil concepția armonioasă a unei lumi care a dat naștere unei gândiri, științe și arte, cărora le suntem încă tributari și pe care le admirăm și astăzi.

Pozitivismul, optimismul artei greco-romane, subminate de o decadere economică și politică ce slăbesc încrederea în forțele și posibilitățile umane, spre sfârșitul epocii eleniste, sub influența numeroaselor idei contradictorii, conduc încet, dar inevitabil spre căutarea unor noi idealuri. Nenumărate religii ale popoarelor încorporate în întinsul Imperiu Roman – îngăduitor până la un moment dat și adoptând chiar în panteonul greco-roman numeroși zei orientali – își manifestă din ce în ce mai puternic influența dualismului lor. Printre aceste religii era și creștinismul. Alexandria, unul dintre cele mai strălucite centre intelectuale și artistice ale epocii, a jucat un rol deosebit de important în elaborarea și răspândirea noilor idealuri. Un exponent de seamă al *Școlii din Alexandria* a fost Plotin, care a sintetizat, i-a dat o formă strălucită și a răspândit noua concepție despre lume, influențând și arta paleocreștină. Dacă arta formată sub influența filosofiei și esteticii lui Plotin și a școlii sale oglindește lupta fără de ieșire dintre corpul demn de dispreț și suflet, teză ce va fi preluată și ridicată la nivel de dogmă de către creștinism, acesta din urmă va înlătura încordarea dramatică interioară, deoarece convingerea sa este că din această luptă spiritul iese totdeauna biruitor, iar arta va înfățișa personajele sub aspectul calmului imperturbabil al învingătorului.

În secolul al IV-lea, după promulgarea Edictului de la Milano (313), care pune capăt persecuțiilor și acordă creștinismului aceleași drepturi ca și celorlalte religii, simbolismul ezoteric al paleocreștinismului își pierde necesitatea și se apelează pe o scară din ce în ce mai largă la propagarea creștinismului prin imagini inteligibile maselor. În aceste condiții, arta figurativă și narativă are viitorul deschis. Păstrând amintirea senzualismului antic, care va persista în toată evoluția artei bizantine, cu mai multă sau mai puțină putere și care va duce la discuții despre care s-a pomenit mai sus, arta paleocreștină nu mai satisfăcea idealurile creștine.

Fără să renunțe la simbolismul creștinismului primitiv, dar elaborând unul propriu, fără să renunțe la reprezentări antropomorfe însă înfățișându-le spiritualizate la extrem, renunțând la realismul mediului ambiant, dar înlocuindu-l cu un peisaj și arhitecturi imaginare și abstracte, creștinismul, ajuns religie de stat din ce în ce mai puternică și influentă, își va forma, în conformitate cu dogmele, scrierile și tradițiile, un repertoriu propriu de elemente pe care îl va supraveghea cu severitate.

După mutarea capitalei Imperiului de Răsărit la Constantinopol (330), aceasta va deveni creuzetul în care se vor prelucra influențele ce vor duce la apariția unei arte noi, originale, în slujba Bisericii și a Imperiului.

Iconografia *noii* arte bizantine, care va juca un rol atât de important în evoluția acesteia și despre care s-au emis în trecut nu prea îndepărtat păreri adesea eronate, capătă în aceste condiții istorice o importanță deosebită și va rămâne, dar nu fără modificări, în centrul atenției celor ce conduceau destinele Bisericii oficiale³.

Cu toate că iconografia și arta în general au fost întotdeauna sub un control sever, ele nu au putut fi împiedicate să

De când au apărut icoanele ca obiect de cult și, implicit, ca opere de artă, au început discuțiile în jurul lor, care continuă și astăzi, discuții și dispute care au culminat în perioada iconoclastă (726-843). Însă o dată cu victoria iconodulilor, care a impulsionat crearea icoanelor și a diversificat temele iconografice, nu s-a pus capăt frământărilor în jurul naturii, originii și simbolismului lor, cu toate că mai multe concilii și numeroși gânditori de prestigiu ai Bisericii orientale, printre care se distinge Ioan Damaschinul (secolul VIII), au crezut a fi stabilit o dată pentru totdeauna semnificația icoanei pentru credincioși. Controversele, ca și întreaga gândire medievală bisericească, aveau un caracter dogmatic, alimentate adesea de interesele diferite ale unor *partide* ce luptau pentru supremație sau pentru o influență mai mare, ca de altfel și alte mișcări din Evul Mediu, care îmbrăcau o formă religioasă.

Dar nici în epocile modernă și contemporană, o dată cu reconsiderarea generală a moștenirii artistice universale în lumina pozitivismului și apoi a gândirii estetice moderne, discuțiile nu au încetat. Ele s-au mutat însă pe un alt plan, icoana fiind considerată de istoricii de artă nu ca un obiect de cult, ci drept o operă de artă, produsul unei anumite epoci și al unui mediu istoricește determinat.

Cercetările de astăzi, caracterizându-se printr-o continuă dorință de aprofundare și înțelegere a fenomenului artistic – în cazul nostru pictura de icoane –, cât și a mediului care i-a dat ființă și pe care la rândul său îl oglindește, au dus la încercări de deslușire, din ale trecutului taine, a semnificației cu care era încărcată icoana de către creatorii ei, pentru a pune într-o lumină nouă încă un document spiritual și material ce completează și lărgeste vederea de ansamblu asupra istoriei materiale și spirituale a unui popor.

De o mare relevanță, și parcă emise special în sprijinul celor de mai sus, sunt ideile marelui om de cultură René Huyghe, care în al său *Dialogue avec le visible* subliniază că „este meritul epocii noastre de a judeca o operă de artă ca un întreg unitar, ca o lume, un microcosmos creat de artist, ce este fructul unei gestații complexe, și numai o societate evoluată la o treaptă superioară este în stare să aprecieze, să judece și să se desfete cu o operă de artă, să se îmbogățească cu ideile și sentimentele în care creatorul ei și-a revărsat cu generozitate sensibilitatea”¹.

Valorificarea științifică a icoanelor, în general, și în primul rând a celor românești ar adăuga o nouă strălucire trecutului nostru. Însă această muncă este cu atât mai dificilă cu cât formația, în special a publicului avizat, s-a făcut sub semnul unei educații estetice împământenite de generații, în care dominantă era, fără îndoială, imaginea inspirată de arta Renașterii, de cea postrenascentistă și în special academistă. Astfel stând lucrurile, efortul vizual și intelectual era cultivat într-acest sens, facilitat prin caracterul său narativ, anecdotic, legat de cele mai multe ori de o literatură cunoscută pe care o ilustra. Din cauza acestei educații vizuale „clasicizante”, privitorul uită adesea că, pe parcursul istoriei, au existat, în fiecare epocă, concepții și moduri de expresie diferite de cele cu care este familiarizat. Fiecare individ, prin mediu, educație și sensibilitate, percepe opera de artă, simte o emoție unică, participând chiar, într-o măsură, în limitele proprii, determinate și de operă, la actul de creație. Astăzi, eliberați de multe prejudecăți, astăzi când se scrie și se vorbește atât de mult despre artă, despre diferitele concepții proprii unor *epoci* sau *școli*, căutăm să ne depășim, să percepem o operă rațional și nu numai senzorial, îmbogățind și lărgind orizontul nostru spiritual și intelectual. Se poate pune o întrebare legitimă. De ce oare icoana românească nu s-a bucurat de atenția ce pe drept o merită? Expunem în muzee, analizăm și admirăm sculpturile zeilor antici, tablourile reprezentând sfinți, executate de vestiți artiști occidentali, cu subiecte similare icoanelor noastre, mai mult, ne aplecăm cu admirație asupra albumelor de icoane rusești, bulgărești, sârbești, slovace, poloneze, melkite etc., și nu punem în valoare un gen artistic care ar contribui la întregirea viziunii asupra artei noastre medievale, a cărei valoare de mult a depășit granițele țării. Nedumerirea este cu atât mai mare, cu cât atâția cercetători, care și-au îndreptat atenția asupra picturii murale sau miniaturii, au neglijat icoana, cu toate că adesea unii și aceiași zugravi, care au pictat biserici sau au făcut miniaturi, au fost și autori de icoane. Înțelegerea mesajului artistic al icoanelor – în epoca noastră, în care imaginea joacă un rol atât de important –, a cărui cheie de descifrare a fost pierdută, este cu atât mai dificilă, cu cât pictura bisericească actuală, care se vrea continuatoare a tradițiilor bizantine, preia aceste tradiții în mod mecanic, formal. Dovada elocventă o constituie adesea icoanele și pictura murală *bizantinizantă* (sau *postbrâncovenească*), de o calitate artistică discutabilă, cu care sunt decorate astăzi numeroase biserici.

În ceea ce privește feroarea cultului și venerația icoanelor, acestea vor îmbrăca forme diferite de la o epocă la alta și de la un mediu la altul. Astfel, în mănăstirile Orientului și la Athos au apărut focarele venerației icoanelor, apărând cu înverșunare cultul lor și răspândind, mai târziu, în secolul al XIV-lea, ideile sihaștrilor. În această perioadă, la curtea imperială din Constantinopol aveau loc dispute teologice între intelectuali de mare rafinament, educați în concepția sofistilor. Masele populare, credincioase și tradiționaliste, cu numeroase reminiscențe din păgânism, erau pasive la aceste dispute, deoarece nu le erau accesibile. Ele participau însă la lupte, adesea violente și de durată, atrase fiind de partidele politice interesate de sprijinul lor. Victoria unuia sau a altuia din aceste partide angajate în dispută se reflecta nuanțat în pictură, printr-o mai mică sau mai mare severitate a expresiei, introducerea sau eliminarea unor elemente realiste moștenite de la arta antică, dinamizarea compoziției cu o mișcare mai accentuată sau sublinierea staticului,

folosirea unei game cromatice mai sobre sau mai vii etc., etc. Iar pictura, după cum este bine știut, era biblia neștiutorului de carte.

Este cazul să amintim că au existat și curențe populare, izvorâte din nemulțumiri de ordin economic, care au luat aspectul unor mișcări religioase, cum a fost, de pildă, cea a bogomililor din Peninsula Balcanică (începând din secolul al X-lea), care a făcut posibilă pătrunderea unor elemente populare în arta religioasă.

Prezentarea genezei icoanei, precum și a punctului de vedere al Bisericii cu privire la dogmele și tradiția picturii religioase, oricât de succintă și incompletă ar fi ea, este necesară pentru înțelegerea acestui gen de artă.

Născute din portret – un sfânt local venerat sau portrete funerare ca acelea din Faiūm –, în decursul secolelor, icoanele din Orientul ortodox devin cinstite și chiar adorate datorită presupusei lor asemănări cu prototipul, în special în cazul lui Iisus Hristos și al Maicii Domnului, intrând în cult ca un mijloc de comunicare cu divinitatea și transformându-se din imagini realiste de nuanță expresionistă, deoarece accentuau părțile chipului uman ce reflectă spiritualitatea, în opere ezoterice cu un bogat conținut simbolic, ermetice și accesibile pe deplin numai celor puțini, inițiați în dogme cu teze de mare subtilitate teologică. Procesul complex de evoluție a fost continuu și inegal, atât sub aspectul formal și iconografic, cât și sub cel estetic.

Având ca izvoare principale arta elenistică, cea romană și cea a Orientului Apropiat, trecând printr-o epocă de tranziție paleocreștină, Bizanțul a dat naștere unei arte noi, originale, conformă cu concepțiile unui stat centralizat în care Biserica deține cârma ideologică și spirituală. Noua Romă, Constantinopolul – centru economic, politic, spiritual și artistic –, după asimilarea diferitelor influențe, curând după înființarea Imperiului de Răsărit, devine un focar artistic de o copleșitoare importanță, dând tonul și influențând la rândul său creația artistică nu numai a Orientului ortodox, dar și pe cea occidentală, care-i va păstra amprenta până la Renaștere.

Începuturile și perioadele de răscruce au fost impregnate de dispute tumultuoase. Păgânismul și apoi islamismul au ridicat probleme extrem de dificile Părinților Bisericii și gânditorilor de elită ai acesteia. Era necesar, pe de o parte, să se combată idolatria, „închinarea la chip cioplit” – o tradiție milenară la care îmbia antropomorfismul preluat din elenism –, iar pe de altă parte să se evite abstracționismul decorativ, lipsit de funcție educativă, al religiei Islamului în plină expansiune, care, pe lângă teritorii, cucerea unele dintre numeroasele secte nemulțumite de centralismul imperial.

În această situație se cerea alegerea și impunerea unei căi de mijloc care să permită înrădăcinarea și perpetuarea unei ideologii a cărei puternică armă era arta bisericească.

În acest sens, Părinții Bisericii și apoi apărătorii de prestigiu ai cultului icoanelor au argumentat posibilitatea și chiar necesitatea imaginii antropomorfe.

Astfel, sinodul numit Quinisext, convocat în 692 pentru a clarifica și completa tezele celor două sinoade ecumenice anterioare (al V-lea, din anul 553, și al VI-lea, din anul 681), formulează pentru prima oară principii privind caracterul artei religioase. Printre altele, este semnificativ că el constată că unele simboluri sunt depășite și trebuie înlocuite cu *adevăruri*, stabilește ca Iisus Hristos să nu mai fie reprezentat printr-un simbol (Mielul cu Crucea), ci sub aspectul său uman. Toate posibilitățile artei figurative vor fi concentrate asupra redării veridice a unei realități considerate istorice, prin intermediul căreia să se oglindească o realitate spirituală, transcendentă².

Ultimul sinod ecumenic – al VII-lea – început la Constantinopol, însă mutat repede la Niceea în anul 787, deci ținut în plină luptă iconoclastă, profitând de adeziunea împărătesei Irina, care conducea Imperiul în numele fiului său minor, Constantin al VI-lea, restabilește de drept cultul icoanelor. De fapt însă, deciziile lui au putut fi aplicate abia peste 55 de ani, când o altă împărăteasă, Teodora, cârmuind țara în timpul minoratului fiului său, Mihail al III-lea, le-a sancționat la 12 februarie 842. Bazându-se pe tradiție și pe ideile unor iluștri înaintași, ca Vasile cel Mare, Grigorie Teologul sau Grigorie cel Mare, și pe cele ale unor tot atât de valoroși contemporani, ca Ioan Damaschinul, Teodor Studitul sau Nichifor, sinodul din 787, cu participarea a 375 de episcopi, reprezentanți și legați ai papalității, a elaborat tezele cu privire la icoane, teze care până astăzi sunt la baza doctrinei Bisericii.

Astfel, evitând adorația sacră, dar fără să se renunțe la venerație, reprezentarea în pictură a sfinților și a scenelor din viața lor istorică este îngăduită. Plecând de la dogma întrupării, deci admitându-se posibilitatea de a cunoaște prin simțuri pe Dumnezeu-Fiul – al cărui chip s-ar fi imprimat miraculos pe ștergarul trimis regelui Agar și pe vălul Sfintei Veronica, ale cărei viață, minuni și patimi ar fi avut martori oculari –, precum și de la redarea figurii Maicii Domnului – recunoscută în anul 431, la al III-lea sinod ecumenic de la Efes, ca fiind Mama Omului-Dumnezeu (*Theotokos*) care, conform tradiției, a fost portretizată de Evanghelistul Luca –, reprezentarea chipurilor este considerată logică și posibilă. Permișiunea de a reda prin imagini nu se limitează doar la vârful ierarhiei divine, ci se extinde și asupra altora, sfinți, sfinte, martiri, cuvioși și cuvioase, ale căror viață și fapte erau istoricește cunoscute.

Însă, dacă Iisus Hristos putea fi reprezentat în pictură, celelalte două ipostaze ale Sfintei Treimi – Dumnezeu Tatăl și Sfântul Duh –, neputând fi percepute senzorial, nu puteau fi reprezentate decât prin simboluri: o mână apărând din nori sau un ochi și, respectiv, un porumbel.

reflecte anumite concepții noi ale unei epoci date, nu au rămas împietrite. Dar asupra acestor aspecte vom avea ocazia să revenim, în special când vom aborda icoanele create pe teritoriul României. Este necesar însă să prezentăm pe scurt conceptele și exigențele iconografice care vor constitui baza de plecare, pentru a înțelege mai bine specificul icoanelor, lumea diferită pe care o oglindeau.

Iconografia are la temelie, pentru reprezentarea sfinților și a scenelor, *Vecbiul și Noul Testament*, faptele apostolilor, tradiția Bisericii, învățătura Părinților Bisericii, Imnurile și viețile sfinților și chiar evangheliile apocrife, în special cea a lui Nicodim. Concepția despre lume va fi însă aceea care va da formă și viață operelor ieșite de sub penelul pictorilor. Liturghiile, cântările bisericești, învățăturile escatologice, întreg ansamblul grandios al cultului și al curții imperiale își vor pune și ele pecetea pe creația artiștilor.

Noul simbolism, amplu și complicat, va învălui toate obiectele și manifestările Bisericii biruitoare, pentru care numai cu ajutorul cultului, în care după cum am văzut arta avea un rol foarte important, se poate face legătura între lumea pământească și cea transcendentă. Contradicția dintre lumea spirituală și cea senzorială, lupta continuă dintre ele și victoria finală a spiritului asupra trupului vor avea o importanță covârșitoare în estetica bizantină.

Din multitudinea simbolurilor legate de cult, vom aminti acum doar câteva, deoarece despre cele legate direct de tema tratată se va discuta la momentul oportun, pe parcursul studiului. Astfel, *altarul* simbolizează tronul lui Dumnezeu; *naosul* – pământul credincioșilor; *pronaosul* (atunci când există) – pământul neofitilor; *liturgia* – taina mântuirii prin sacrificiu; *masa altarului* – mormântul lui Iisus; *ieșirea preotului cu Evanghelia și Sfintele Daruri* – ieșirea lui Iisus spre a propovădui; *intrarea cea mare* – sfârșitul activității în lume a lui Iisus etc., etc.

Cu ajutorul simbolismului complex – având menirea de a reda *ideea* ce stă la baza imaginii, precum și a credinței care atribuia corpului funcția de temnicer al sufletului, ale cărui salvare și viață viitoare sunt posibile numai datorită întrupării și jertfei Fiului lui Dumnezeu și a vieții de rugă și fără de păcat pe acest pământ –, pictura va trebui să aleagă mijloacele cele mai adecvate reprezentării în imagini a sfinților și a vieții lor, dând iluzia imaterialității și infinitului.

Astfel, *fundalurile* devin abstracte, peisajul din arta antică fiind înlocuit cu aur sau albastru nevalorat, iar *arhitecturile* imaginare și munții stilizați devin ireali și lipsiți de greutate. *Corpul uman*, alungit și imaterializat, este învăluit în *costume* antice, ale căror cute și falduri geometrizează dobândesc un caracter abstract. În centrul atenției este *capul*, cu expresie ascetică și contemplativă, dominat de oglinda sufletului, *ochii*, migdalați, mari, care te fixează, oriunde ai fi, cu priviri pătrunzătoare, sub o *frunte* exagerat de înaltă, plină de gânduri și idei înălțătoare. *Nusul și gura*, expresii ale senzualității, sunt înfățișate prin linii subțiri, descarnate. *Compoziția*, aproape totdeauna simetrică, are un punct psihologic care trebuie să concentreze atenția credinciosului și care este de obicei un important personaj din ierarhie sau un simbol. *Dimensiunile* mai mari ale personajului principal, față de cele din jur, indică și ele importanța ce i se acordă în ierarhie. *Perspectiva inversă* – subiectivă și simbolică, adoptată și aplicată cu consecvență de pictorii bizantini – contribuie la captarea și dirijarea privirii spre locul dorit. *Staticul*, la care în anumite perioade s-a renunțat parțial, sublinia liniștea ce trebuia transmisă credinciosului. Frontalitatea și imobilitatea însă erau aparente, deoarece, de fapt, figurile încordate, pline de un dinamism lăuntric, exprimau astfel viața interioară intensă a personajelor⁴.

Această imobilitate aparentă a dus la o înțelegere nedorită, care a dăinuit vreme îndelungată chiar printre specialiști. Comparată adesea cu arta Egiptului antic, artei bizantine, la fel de greșit ca și celei egiptene, li s-a reproșat că, timp de milenii și respectiv de secole, au rămas imuabile. Nimic mai puțin adevărat chiar pentru un amator mai puțin avizat, dar atent, ce are posibilitatea astăzi să răsfoiască un album. Cu tot conservatorismul Bisericii, al controlului sever pe care îl exercita asupra artei și aplicării unor reguli iconografice și simbolice consemnate în erminii, pe tot parcursul istoriei artei bizantine sunt evidente schimbările survenite în funcție de epocă, de concepții. Astfel, spre exemplu, în perioada dinastiei Macedonene (867-1057), când se cristalizează iconografia, domnește o artă severă, spiritualizată, dar cu influențe ale artei antice; în epoca dinastiilor Ducas, Comnenos și Anghelos (1059-1204), considerată drept perioada clasică a artei bizantine, se observă o accentuare a spiritualismului prin desenul stilizat, cu peisaje convenționale, cu figuri umane alungite, ascetice, cu o expresie mai spiritualizată și cu o tendință de fast. Așa-numita *Renăștere Paleologă*, pe care o putem încadra convențional în perioada dintre recucerirea Constantinopolului de Mihail Paleologul (1261) și căderea Imperiului în mâinile turcilor (1453) – care a influențat cel mai puternic pictura Răsăritului ortodox –, se caracterizează printr-o scădere a rigidității și a monumentalității și prin apariția unui spirit nou, mai pictural, în care mișcarea se accentuează, iar severitatea și frontalitatea cedează unei viziuni narative cu un colorit subtil nuanțat. Dar și în cadrul acestor perioade stabilite convențional au existat diferite școli, curente, influențe.

Încercarea de a prezenta succint concepția Bisericii și conceptele care au dus la nașterea unei *teologii* a icoanelor o considerăm cu atât mai utilă cu cât, ca și în cazul picturii moderne, înțelegerea icoanelor pretinde din partea amatorului de frumos o anume inițiere.

În acest context, credem că este necesar să privim și să gândim icoana ca pe o operă care a fost făurită într-o epocă și un mediu de mult trecute, deci mai greu de înțeles, să constatăm că, pe lângă desfătarea estetică pe care ne-o provoacă, ea rămâne în primul rând un obiect de cult, fiind în același timp un document material-artistic care ne vorbește în limbajul său propriu despre cel ce a creat-o și mediul din care provine. Neținând seama de aceste aspecte – cel de cult, cel estetic și cel istoric – sărăcim conținutul operei, ne sărăcim pe noi și nedreptățim pe înaintașii noștri întru artă.

Și, cu toate că în continuare vom aborda icoanele ca opere de artă, va trebui să ne fie mereu prezentă ideea, atât de frumos și concis formulată de A. Grabar, că „..... une parcelle de l'énergie divine réside dans toute icône du Christ, et respectivement une part de la sainteté, dans l'image d'un saint. Sans oublier que toute adoration d'une icône remonte à celui qu'elle représente, on ne saurait ainsi refuser à une icône chrétienne un certain culte de vénération et surtout de reconnaître en elle un moyen utile pour permettre au fidèle de s'élever à la contemplation de Dieu”⁵.

ICOANA PE TERITORIUL ROMÂNIEI

Icoana de pe teritoriul României, ca și cele din tot Orientul ortodox, își are obârșia și determinante artistice bizantine. Ideologia și arta paleocreștină și apoi acelea ale Imperiului Bizantin s-au făcut cunoscute la noi o dată cu creștinismul, pătruns pe teritoriul nostru prin coloniile grecești de la Marea Neagră și prin legiunile romane, în rândul cărora se aflau numeroși adepți ai noii religii. Cu toate că, în perioada formării limbii și poporului român și a asimilării unor popoare migratoare, pe teritoriul țării noastre nu s-au păstrat, sau nu au fost încă descoperite, lucrări de pictură – cu excepția celor din cripta de curând descoperită de la Constanța (secolele IV-V), care adăpostește remarcabile picturi murale ce au ca subiect nu numai motive decorative, geometrice și florale, ci și compoziții cu personaje, reprezentări zoomorfe ce fac parte din recuzita simbolică a artei creștine timpurii, și din complexul de la Basarabi (secolele X-XI), sub forma unor incizii și desene în culori de pământuri brune și roșii de o viziune naivă –, pătrunderea artei bizantine este atestată prin numeroase dovezi materiale arheologice. De fapt, numai după constituirea statelor feudale românești, la jumătatea secolului al XIV-lea, cu o economie mai puternică, cu o organizare socială centralizată, se poate vorbi despre pictură și implicit despre icoane românești.

Înainte însă de a trece la prezentarea unor aspecte generale privind icoanele românești, considerăm necesar să abordăm *problema paternității* unor icoane, problemă adesea controversată în literatura de specialitate. Să precizăm deci – spre a exclude chiar de la început confuzia și poate nedumerirea unor specialiști – ce icoane vor fi considerate drept românești pe parcursul studiului nostru.

Fără a intra în amănunte, care ar putea duce la controverse ce nu-și au aici locul, este bine să amintim că unii cercetători consideră icoanele bizantine sau postbizantine, oriunde ar fi fost ele create, drept icoană națională, dacă se află pe teritoriul țării respective. Alți cercetători, din contră, fac o delimitare strictă între operele executate de zugrăvi autohtoni și cele create pe alte meleaguri.

Pe parcursul expunerii noastre, vor fi considerate icoane românești, în afara acelor create de zugrăvi români, și acele opere care – cu toate că au fost executate de meșteri străini, fie în țara noastră, fie în afara teritoriului românesc, dar importate cu secole în urmă – au intrat în tradiție, influențând în unele cazuri iconografia și plastica meșterilor autohtoni, permițându-ne să constatăm, în același timp, natura exigentelor și deci, implicit, nivelul cultural-artistic al comanditarilor. În această categorie vor fi incluse, de exemplu, icoana *Sfântul Athanasie*, ce se află la Lavra de la Athos din secolul al XIV-lea, și icoana de procesiune cu dublă față de la Mănăstirea Neamț (secolul XIV). Nu vor intra în sfera atenției noastre acele piese realizate de pictori străini care, cu toată valoarea lor artistică, nu au contribuit la conturarea climatului artistic al unei anume epoci sau nu au influențat arta iconarilor noștri. În această categorie pot fi incluse, de exemplu, prețiosul *Diptic de școală italo-cretană* din secolul al XVI-lea, de la Muzeul Național de Artă⁶ (il. 1), și *Răstignirea* datată cu secolul al XV-lea, din colecția dr. Dumitrescu⁷, cumpărate în străinătate și aduse în țară relativ recent, sau icoanele pictorului Kiril Ulanov, de la începutul secolului al XVIII-lea, din bisericile Sfântul Ilie din Suceava și Sfântul Nicolae din Rădăuți.



Se mai impune o precizare cu privire la icoanele românești ce aparțin creației populare: ele constituie obiectul cercetărilor de artă populară și nu vor intra în atenția noastră. Este dificil de sesizat, în special atunci când avem de-a face cu icoanele din Transilvania secolului al XVIII-lea, care din ele sunt create de un zugrav de *școală* și care de un meșter popular, deoarece creația celor două categorii de artiști se apropie la un moment dat foarte mult.

Delimitarea o vom face în afara criteriilor de desen și iconografie, cu ajutorul examinării tehnicii de preparare a suportului, a calității culorilor folosite, măiestriei execuției și finisajului.

Cu toate că nu cunoaștem nici un exemplar din primele icoane importate – probabil începând cu pătrunderea creștinismului pe teritoriul României și până la formarea statelor românești – sau create de tinerele state românești, fără îndoială că acestea, împreună cu manuscrisele miniaturate, ar fi fost printre primele mesagere ale picturii bizantine la noi, datorită posibilității de a fi mai lesne transportate. Materialul relativ ușor perisabil din care erau făurite și istoria zbuciumată a țarilor românești pot fi unele dintre cauzele care au dus la dispariția lor.

Dar nu numai fragilitatea materialelor din care erau făurite sau evenimentele istorice vitrege au dus la pierderea a numeroase opere de artă. A mai intervenit și factorul uman, care îmbinând bunăvoința cu neștiința, a dus, prin spălări și repictări multiple, la desfigurarea și chiar la anihilarea totală a aspectului inițial al unor opere. În afara unor icoane desfigurate sau *restaurate* în mod discutabil, asupra cărora vom reveni la momentul oportun, mai există numeroase piese care sunt numai presupuse a fi *vechi*. Acoperite cu repictări și parțial de rizale ce le fac inaccesibile unor cercetări, atribuite unor veacuri de mult trecute numai pe baza unor legende și tradiții locale – ce uneori par veridice –, asemenea icoane nu justifică o încadrare în epoca respectivă conform exigențelor actuale.

În afara celor expuse mai sus, la dificultatea studierii icoanelor românești se adaugă lipsa unui număr suficient de documente cu privire la *școli*, corporații și artiști, făcând anevoioasă formarea unei priviri de ansamblu asupra evoluției lor în sânul societății noastre medievale. Dispersarea icoanelor în muzee și colecții, mutarea lor, fără o evidență scrisă, din lăcașul căruiu îi erau destinate într-unul care permitea o mai bună păstrare, au dus la îngreunarea studierii, punctul de plecare în datarea lor fiind adesea strâns legat de anul ctitoririi bisericii respective și uneori de pictura sa murală. Depășirea numeroaselor obstacole, pentru care se cere un timp îndelungat, o muncă perseverentă și într-o oarecare măsură concursul hazardului, este pasionantă, dar pe parcursul ei adesea descurajantă. Cercetarea icoanelor în contextul cultural al epocii, legată de toate tehnicile artistice contemporane și în special de pictura murală, necesită un stadiu comparativ cu atât mai dificil, cu cât diferențele de materiale, tehnică și viziune pun în dificultate, uneori, și un specialist încercat.

La toate acestea s-a adăugat și ideea preconcepută, și prin nimic justificată, că icoanele intră în categoria așa-numitelor *arte minore*, ajungându-se la neglijarea acestui gen artistic, rămas în urma altor arte surori. Situația poate fi comparată cu cea a *micilor maestri* olandezi din secolul al XVII-lea, dintre care mulți sunt de fapt foarte mari.

Totuși nu se poate afirma că nimeni nu s-a ocupat în mod deosebit de icoanele românești.

Încă în timpul domniei lui Al. Ioan Cuza (1859-1866), pregătirea actului de secularizare a averilor mănăstirești, precum și punerea sa în aplicare în anul 1863, a făcut necesară studierea pe teren atât a monumentelor, cât și a comorilor de artă ce le tănuiau. Numeroși cercetători au fost mobilizați pentru ducerea la bun sfârșit a primei acțiuni de cunoaștere, cercetare și ocrotire a tezaurului artistic național la nivel de stat, stat la căruia se afla, din păcate pentru puțină vreme, un domnitor pământean cu vederi largi. În fruntea acestor acțiuni a fost Alexandru Odobescu, care a și publicat în mod sistematic, cu talentul său cunoscut, studii despre monumente și opere de artă printre care se aflau și icoane⁸. Răspunzând necesităților epocii, acțiunea a continuat și după înlăturarea din scaun a domnitorului luminat și patriot. Multilateralului om de știință și scriitor i s-au alăturat valoroși oameni de cultură și știință, printre care credem necesar să amintim pe Cezar Bolliac (1813-1880⁹), Ștefan Bilciurescu (1850-?)¹⁰ și Grigore Tocilescu (1850-1909)¹¹, care, cu ocazia vizitelor la mănăstiri și biserici, o dată cu citirea inscripțiilor și datarea monumentelor au semnalat numeroase obiecte de artă, printre care și icoane.

O nouă etapă începe o dată cu secolul al XX-lea. Fără puțință de tăgadă, în această perioadă, în fruntea cercetărilor trecutului nostru era ilustrul savant Nicolae Iorga (1871-1940), care, printre numeroasele sale preocupări, a găsit timp și pentru icoana românească. Paralel cu semnalarea sau publicarea a numeroase icoane, Nicolae Iorga, având la îndemână puține date de referință, a fost primul care, cu o intuiție care ne uimește și astăzi, a încercat în două rânduri să facă o sinteză a evoluției icoanei românești¹².

Alături de activitatea în domeniul ce ne interesează, a marelui om de știință român, considerăm necesar să remarcăm pe neobositul cercetător ce a fost Virgil Drăghiceanu (1879-1964), care în îndelungata și rodnică sa activitate a semnalat numeroase icoane, în special în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice* și în *Catalogul*¹³ său; pe I. D. Ștefănescu (1886-1981), care a acordat multă atenție icoanelor, amintind de ele atunci când scria despre pictura murală, sau analizându-le când se ocupa în mod special de un grup de icoane¹⁴; pe Victor Brătulescu (1899-1976), care a închinat, printre altele, un studiu icoanelor de la Neagoe Basarab¹⁵; pe Gheorghe Balș (1866-1934)¹⁶ și N. Ghika-Budești (1869-1943)¹⁷ care, în monumentalele lor lucrări privind arhitectura noastră, nu au uitat să amintească, printre altele, și de icoane.

După cel de-al doilea război mondial, cercetarea în domeniul artelor feudale s-a extins. Studiile închinete icoanelor văd lumina tiparului în numeroase reviste de specialitate ale muzeelor județene, în publicațiile mitropoliilor, în *Revista Muzeelor*, precum și în noua serie (începând cu 1970) a *Buletinului Monumentelor Istorice*. Socotim de datoria noastră a aminti activitatea, și în acest domeniu, a neobositei cercetătoare Corina Nicolescu¹⁸, activitate curmată de năpraznicul cutremur din 4 martie 1977, cea a lui Marius Porumb, care și-a aplecat atenția în mod special asupra icoanelor din Transilvania¹⁹, a cărturarului I.B. Mureșianu, care a considerat necesar să închine timp și energie icoanelor bănățene²⁰, precum și aceea a cercetătorului Horia Medeleanu²¹. Ne oprim aici cu menționarea celor ce se ocupă în special sau în treacăt de icoanele românești, deoarece numărul lor este prea mare și nu-i putem aminti pe toți cei care ar merita-o, precum Constanța Costea sau Marina Sabados, Ana Dobjanschi, Ioana Iancovescu.

Trecând în revistă activitatea de cercetare și publicare a icoanelor românești, pare surprinzător că prima *sinteză* postbelică asupra icoanelor românești este editată în străinătate și nu la noi în țară²². Încercăm să explicăm acest paradox, pe de o parte prin interesul larg pe care a început să-l suscite icoana în lumea întreagă, până nu de mult un gen artistic cunoscut și apreciat numai de un cerc restrâns de specialiști, iar pe de altă parte prin neglijarea lui de către cercetătorii noștri care și-au îndreptat atenția asupra „artelor majore”. În anul 1957, în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. I²³ se acordă icoanelor doar câte un mic paragraf în capitolele privind pictura. Apariția în 1959 a valoroasei lucrări *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I²⁴, un instrument de lucru indispensabil

și astăzi pentru toți cei ce studiază arta noastră veche, alcătuită de cunoscutul om de știință Virgil Vătășianu, nu acoperă nici ea golul existent, deoarece, ocupându-se de arta medievală doar până la primul sfert al secolului al XVI-lea, icoanelor le sunt rezervate numai câteva pagini. Nici în volumele *Istoria artelor plastice în România* apărute în 1969 și 1970²⁵, care însumează 859 de pagini, icoanelor nu li se acordă atenția cuvenită, rezervându-li-se doar 13 pagini. Abia în anul 1971 apare albumul de icoane românești sub semnătura Corinei Nicolescu²⁶, cu un studiu introductiv de numai 23 de pagini.

Nu este locul și nici cazul să facem o analiză critică a lucrărilor specialiștilor din domeniu, însă este cazul să amintim că s-a insistat numai asupra unor icoane, ca cele din epoca lui Neagoe Basarab (1512-1521), sau a celor de la Schitul Văleni-Neamț sau Mănăstirea de la Râșca, neglijându-se altele, și nu s-a încercat integrarea lor în procesul evoluției genului sau al picturii în general. Ținem să subliniem că aportul cercetărilor în domeniu va fi oglindit, cel puțin cantitativ, atât în capitolul *Bibliografie generală*, cât și la bibliografia ce însoțește fiecare fișă de catalog.

În acest context nu este de mirare că s-a evitat parcă evidențierea particularităților icoanelor românești, a diferențelor care, fără puțință de tăgadă, există între ele și creația altor popoare în acest domeniu. În faza actuală a cercetării, dificultățile sunt extrem de mari, dar nu insurmontabile. Pentru a demonstra și convinge ar fi trebuit să existe, în afară de puținele studii monografice, și studii asupra unor grupuri de icoane sau școli, însoțite de o bogată documentație fotografică, o amplă cercetare comparativă.

Poate strâns legat de cele de mai sus, de acel specific al picturii medievale românești – ce se lasă atât de greu exprimat prin adjective, prin trecerea în revistă a unor trăsături proprii, prin raportări cromatice –, ar trebui să pornim de la o trăsătură ce pare a fi proprie poporului român, și anume nuanțata lui atitudine față de religie și Biserică. Fără a uita o clipă că religia creștină era ideologia timpului, fără a nega religiozitatea popoarelor din această epocă, religiozitate dusă adesea la fanatism, fără a nega importanța și aportul Bisericii la organizarea statului și culturii timpului, se impun unele precizări, privind această atitudine, reflectată și în documente scrise sau pictate, ce a contribuit într-o măsură la formarea unor caracteristici ale artei noastre, care la rândul său a influențat spiritul maselor față de religie.

Răsfoind documentele timpurilor trecute, observăm în numeroase cazuri că, în afara formulelor obișnuite, ele folosesc termeni laici și tratează probleme lumești chiar și atunci când este vorba de donații sau confirmări către Biserică. Același lucru se observă parcurgând pisanile așezate de voievozi sau boieri, care par mai degrabă menite să pomenească persoana ctitorului.

Persistența unor obiceiuri păgâne, dintre care unele au ajuns până în zilele noastre, constituie o dovadă în plus că și îngăduința religioasă era destul de mare, mai cu seamă că nu s-au păstrat documente prin care să fie atestate persecuții împotriva acestor practici. Fără a-și părăsi credința strămoșească, în atmosfera de fanatism religios a Evului Mediu, care a făcut atâtea victime, poporul român a dat dovadă de o toleranță rar întâlnită.

Este demn de subliniat că încă de la începutul existenței statelor independente românești, conducătorii lor tratează problemele religioase subordonându-le celor politice. Sunt cunoscute numeroase documente care atestă protecția domniei acordată catolicismului, atât în Țara Românească cât și în Moldova, precum și numeroase căsătorii ale pravoslavnicilor voievozi cu doamne catolice. Mai mult chiar, numeroși huseiți, după decimarea mișcării împotriva căreia s-au organizat cruciade, au căutat azil în primitoria Moldovă. Informațiile care ne-au parvenit cu privire la războaiele purtate de unii domnitori români pe teritoriul Transilvaniei, unde, în afară de frați întru neam și religie, locuiau catolici, iar mai târziu și protestanți, nu pomenesc nimic cu privire la vreo persecuție organizată a celor a căror religie era alta decât a majorității populației locale și a armatelor voievozilor ortodocși. Aceasta chiar în situația în care asupra românilor ortodocși din Transilvania se exercitau presiuni permanente, economice și morale, iar clerul și Biserica erau persecutate, ca fiind principalele suporturi ale păstrării naționalității populației autohtone. În acest sens este semnificativ faptul că în decursul epocii feudale, însângerate de lupte religioase, istoria noastră cunoaște doar un singur caz de persecuție religioasă, ordonată împotriva armenilor, în timpul scurtei domnii în Moldova a lui Ștefan (1551-1552), fiul lui Petru Rareș. Singura religie față de care poporul român a dat dovadă de ostilitate era cea musulmană, dar aceasta și deoarece turcii mahomedani amenințau ființa și independența națională.

Sub raportul toleranței este poate interesant de relevat că în pictura bisericească, ce are exigențele sale bine stabilite de tradiție și erminii, există cazuri, e drept mai puțin cunoscute și mai recente, ca, de exemplu, cel al zugravului Lazăr, evreu din București, care pictează în anul 1893 Biserica de lemn Cuvioasa Paraschiva din satul Drăcești, comuna Scurtu Mare din județul Teleorman. Fapt elocvent ce nu necesită comentarii.

Biserica însăși nu încuraja exagerarea cultului icoanelor, respectând canoanele celui de al VII-lea Conciliu Ecumenic ținut la Niceea în anul 787, despre care s-a pomenit mai sus. O dovadă elocventă în acest sens este mărturia ce ne-a rămas de la cunoscutul călător și cronicar turc Evlia Celebi (1611-1684?), care este cu atât mai interesantă cu cât vine de la un mahomedan. El ne povestește că, vizitând Mănăstirea Trei Ierarhi din Iași, l-a întrebat pe preotul ce-l însoțea: „Dar de ce vă închinați acestor idoli, spunând că sunt Dumnezeu?” Iar el (preotul n.n.) i-a răspuns: „Doamne ferește,

noi nu spunem că ei sunt Dumnezeu; aceste chipuri sunt ale Domnului Iisus, ale Sfântului Nicolae, ale lui Augustus și ale Apostolilor etc. Împreună cu acestea sunt și chipurile ctitorilor acestei biserici, precum și cele ale altor binefăcători și fondatori. Când noi îi vedem șasfel zugrăviți și trecem prin fața lor, ne descoperim și, șoptind o rugăciune, îi cinstim. Dar noi nu spunem niciodată că ei ar fi Dumnezeu nostru. Ce vorbă este aceasta? Văzând că noi îi cinstim astfel, poporul ne aduce daruri, iar noi punem să se facă noi chipuri și, astfel, câștigăm²⁷. Această atitudine complexă față de icoană a fost formulată într-un mod fericit de A. Grabar: „.... o parte din energia divină rezidă în toate icoanele lui Hristos, și, respectiv, o parte din sfințenie în imaginea unui sfânt. Fără să uităm că toată adorația unei icoane accede la cel pe care-l reprezintă, astfel, unei icoane creștine nu i se poate refuza un anume grad de venerație și în special de a recunoaște în ea un mijloc ce permite credinciosului de a se ridica la contemplarea lui Dumnezeu²⁸”.

Această succintă prezentare a problemei, care ar merita un studiu special, ne permite să înțelegem mai bine cauzele particularităților, să abordăm sub un unghi mai larg unele aspecte ale picturii noastre medievale, precum și spiritul în care a fost zămislită.

Condițiile economico-politice, calitățile particulare de ordin spiritual, precum și sensibilitatea specifică poporului român față de frumos, atât în chip de creator, cât și ca beneficiar, au generat opere de artă unanim recunoscute. Alături de arhitectură, pictură murală, broderie, manuscrise miniaturate, argintărie, sculptură în lemn și piatră, icoanele reprezintă o importantă formă de manifestare a geniului creator românesc din perioada feudală. Ele își mai păstrează, în bună parte, tainele, fiind în continuare pentru mulți doar „documente” materiale nedescifrate pe care înaintașii noștri ni le-au transmis peste veacuri, și rămân încă aureolate de mister. Spre deosebire de icoanele altor popoare, de cele grecești sau rusești, care sunt mai ermetice sau mai abstracte, icoanele românești sunt mai accesibile datorită expresiei mai umane pe care-o degajă. Complexă, ca orice operă de artă, icoana românească păstrează un echilibru între conținutul ezoteric și formele de o frumusețe accesibilă. Discipoli direcți ai zugravilor bizantini în sensul larg al cuvântului, sau prin filieră sârbească, lucrând laolaltă cu ei sau copiind numai icoanele aduse ce se bucurau de faimă, iconarii români s-au dovedit a nu fi numai copiiști umili, ci elevi cu spirit creator. Preluând tehnica seculară și iconografia bizantină cu legile ei severe, ei au conferit operelor lor, cu știință sau fără voie, ce era mai apropiat sensibilității lor. Chiar actul de selecție, dacă ar fi numai el, presupune un act calitativ ce oglindește un anumit grad de cultură, vorbește despre o receptivitate distinctă, reflectă o anume sensibilitate față de limbajul plastic. Din atelierele mănăstirești, focare ale culturii și artei timpului, iar mai târziu și din atelierele breslelor, cu timpul au apărut opere în care trăsăturile, particularitățile naționale nu mai trebuie căutate, deoarece constituiau o dominantă. Generalizând, nu credem a greși prea mult afirmând că principalele trăsături distinctive ale icoanelor românești constau în *culoare* și *expresia chipurilor*. Coloritul subtil, vaporos și ireal al picturii din epoca paleologică devine mai viu, mai dens, cu dominante de roșu subliniate și accentuate de contrastul cu fondul de aur. Însă petele de culoare nu au numai o funcție decorativă, nu sunt abstracte, ele sunt valorate astfel încât creează o senzație aproape imperceptibilă de continuă mișcare unduioasă. În timp ce coloritul dobândește vigoare, expresia, atât a fețelor cât și a întregii icoane, pierde din ascetismul sever, din rigiditatea și din atmosfera distantă a prototipurilor, devine mai apropiată de posibilitatea de înțelegere și simțire a credinciosului. Îmbinate, cele două trăsături proprii icoanelor românești, ce ar putea părea, la prima vedere, în dezacord, generează o operă unitară în esență, originală, purtătoare a unui mesaj umanizat. După cum vom vedea mai pe larg în capitolele consacrate icoanelor din provinciile istorice românești, fiecare dintre acestea a generat opere cu trăsături proprii în funcție de situația economico-politică și receptivitatea specifică fiecăreia, păstrând totuși caracterele generale mai sus amintite. Astfel, vom observa că icoanele din Țara Românească sunt mai monumentale, solemne, cu o expresie mai austeră și un colorit mai sobru; cele din Moldova mai pline de grație, cu figuri elansate și un colorit mai viu; în Maramureș domină un grafism accentuat de un lirism naiv, iar cromatica are acorduri surde; în Transilvania, în special cea centrală, asistăm la izbucnirea violentă a culorilor și a unui grafism viguros, iar în Banat constatăm un desen manierist, fin și curgător, un colorit temperat, fără exaltarea petei de culoare.

Numărul destul de redus al icoanelor din secolele XIV-XV se poate explica, pe de o parte, datorită fragilității amintite a materialelor folosite (lemnul, grundul din gips sau cretă, culorile cu liant din tempera de ou), iar pe de altă parte, prin însuși numărul redus, în această perioadă, al icoanelor în general, deoarece tâmpla, care desparte altarul de naos și este principala purtătoare a icoanelor, a suferit o evoluție în timp, nefiind în epoca la care ne referim la fel de mare, evoluată, precum o cunoaștem începând din secolul al XVII-lea și până astăzi.

La începutul creștinismului, *sfânta sfintelor* (altarul) era despărțită de *sfânta* (naosul) prin *catapeteasmă* – o draperie, preluată din templul ebraic – și cancel – o balustradă joasă, preluată din bazilicile antice.

Mai târziu apare *tâmpla* – perete (paravan), care separă altarul de naosul bisericii – având în partea de jos icoanele împărătești (Iisus, Maica Domnului, icoana de hram și icoana unui sfânt mai venerat sau al doilea hram al bisericii), iar în partea superioară o friză cu tema Deisis (rugă-intercesiune) simplă (Iisus în centru, Maica Domnului

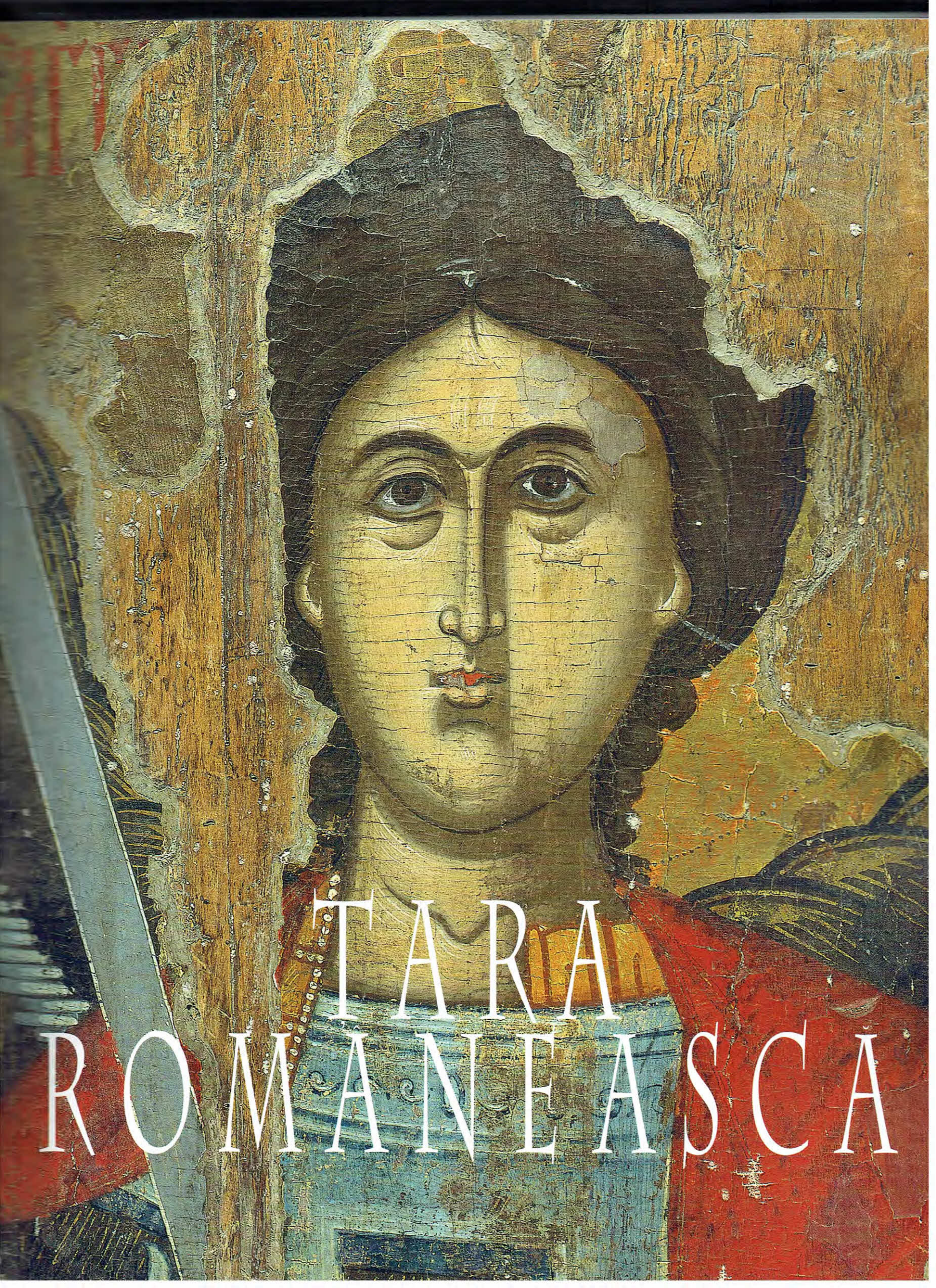
și Ioan Botezătorul, în atitudine de rugă, de o parte și de alta) sau complexă, cu reprezentarea suplimentară a apostolilor și arhanghelilor. Friza era încununată, în partea superioară, cu o cruce cu Răstignirea. În literatura de specialitate, tâmpla evoluată este denumită adesea iconostas.

Începând cu sfârșitul secolului al XVI-lea, în țările române pătrunde *iconostasul* – tâmplă evoluată, cu cinci registre de icoane (icoanele împărătești, praznicele, Deisis, profeții și, uneori, îngerii), dominate de crucea cu Răstignirea, flancată de figura Maicii Domnului și de cea a Apostolului Ioan, numite Molenii²⁹. Evoluția de la simplu la complex s-a făcut treptat și inegal. Deoarece la noi s-a încetățenit termenul de *tâmplă* chiar și pentru un exemplar evoluat (iconostas), noi vom folosi în continuare acest termen pentru peretele despărțitor dintre altar și naos, iar cel de *iconostas* (în limba greacă – suport/purtător de icoane) pentru mobila-suport a icoanei deosebit de venerată sau „făcătoare de minuni”, care este plasată de obicei în biserică în partea stângă, în fața tâmplei.

Având în vedere că tâmpla evoluată, de influență rusească, pătrunde în țările române abia în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, întâi în Moldova, primele tâmple cunoscute datând din ultimul sfert al veacului al XVI-lea, și abia mai târziu în Muntenia, unde apar cu certitudine în prima jumătate a secolului următor, numărul icoanelor din perioadele precedente este mai mic, iar temele tratate mai puține. Cu toate că, în afara celor destinate tâmplelor, se executau și icoane pentru palatele domnești sau casele marilor feudali, temele iconografice abordate erau destul de restrânse. În afara icoanelor reprezentând cele mai importante personaje din ierarhia Bisericii, ca Iisus sau Maica Domnului, se pictau sfinții mai venerați ca, de pildă, Sfântul Nicolae, Ioan Botezătorul sau sfinți ce patronau o țară, o îndeletnicire și în special cei ce protejau armatele în luptă, ca Sfântul Gheorghe sau Arhanghelul Mihail. Abia mai târziu, începând din secolul al XVI-lea, temele iconografice se diversifică și se abordează, pe lângă cele „împărătești”, în special subiectele ce ilustrează marile sărbători ale Bisericii – prăznicarele. În fața iconarilor, în afara problemelor de punere în pagină a unui singur personaj, se ridică acum problema rezolvării unor compoziții. Deși în ambele cazuri schema iconografică era indicată în linii mari de prototipuri, tradiții și erminii, era necesar adoptarea în amănunt – atât de la școală la școală, cât și de la o personalitate artistică la alta – a dispunerii figurilor într-un cadru dat, a spațiului rezervat peisajului convențional sau arhitecturilor, a echilibrului general al compoziției, precum și al celui cromatic.

Aceste probleme complexe, anevoioase de obicei pentru pictori, nu prezentau dificultăți deosebite pentru iconarii noștri. În literatura de specialitate s-a presupus de multă vreme că, adesea, cu toată diferența de tehnică și de viziune pe care o presupunem, atelierele de pictori muraliști executau și icoane, fapt ce a fost demonstrat mai recent³⁰. Suntem convinși, în baza unor dovezi despre care vom discuta cu altă ocazie, că atelierele de pictori mai executau și miniaturi și cartoane pentru broderii. Așa stând lucrurile, este de admis că transpunerea în icoane a unor scene realizate în pictura murală, de cele mai multe ori în tehnica *al fresco*, ca cele din ciclurile Patimilor, Faptelor, Minunilor, a Acatistului Maicii Domnului, a vieților unor sfinți sau Sinaxarului, ridicau mai mult probleme de adaptare a viziunii decorative – în care pictorul se adapta la anume suprafețe, executând opera în pete de culoare mai mari, mai puțin valorate, adesea juxtapunând culorile, care de la o oarecare distanță se întrepătrundeau, formând un ansamblu artistic unitar – la una de *sevalet*, cu un finisaj mai îngrijit, zugravii fiind ajutați în aceasta de însăși tehnica picturii în tempera, care presupune o abordare mai delicată și fină a actului de creație plastică, datorită realizării prin laviuri a unor treceri subtile de la o culoare la alta, de la o nuanță la alta. Obșnuința de a executa și icoane se vedește și cu prilejul reprezentării, destul de frecvente în pictura murală, a unor sfinți ce țin icoane în mâini, aspect asupra căruia vom reveni.

În acest context este necesar să amintim, în câteva cuvinte, un instrument de lucru nelipsit la zugravii de subțire nu numai de la noi, ci din întreaga lume a Evului Mediu, și anume de *Erminii*, un îndreptar indispensabil pentru cei ce erau obligați să înfățișeze personaje sau scene aidoma prototipului. Aceste caiete, de cele mai multe ori copiate după altele mai vechi, conțin, în afara rețetelor de preparare a culorilor, grundului, lemnului etc., descrierea și ilustrarea parțială a tipologiei și iconografiei, precum și inscripțiile ce trebuiau să însoțească personajele sau scenele pictate. Reamintim că în afara ilustrării unor fapte din *Vecbiul* și, în special, din *Noul Testament*, în pictura bisericească, și deci în erminii, figurau reprezentările unor scene din evangheliile apocrife, din imnuri, din viața unor sfinți din menolog, precum și din legende intrate și acceptate de tradiția Bisericii. Erminiile sunt cunoscute de foarte timpuriu, datorită lucrării *Schedula diversarum artium*, acel prim *manual* de artă scris de călugărul Theophil în secolul al XI-lea. Ele erau culegeri, compilații cu adăugiri sau cu variante ale iconografiei și tehnicii, așa cum se pare că apar și la legendarul pictor Emanuil Panselinos din Salonic, care a lucrat în secolul al XIV-lea la Muntele Athos. Un alt pictor athonit, ieromonahul Dionisie din Furna, la începutul secolului al XVIII-lea, sistematizează și pune pe hârtie acest material păstrat prin tradiție, adunat cu sânguință împreună cu un elev al său, Chiril din Kios, după cum singur mărturisește în prefața lucrării sale. Zeci de erminii – variante, transcrieri, traduceri ale acestora ale lui Dionisie – au circulat printre zugravii bisericești. Numai la Biblioteca Academiei Române sunt peste zece exemplare, dintre care unele datate cu anii 1740, 1775, 1814, 1815, 1835, 1841³¹, iar de curând s-a publicat parțial un caiet-erminie găsit în Banat, al lui Stan Zugravul, din anul 1734, foarte interesant și instructiv pentru aria respectivă³².



TARA
ROMANEASCA

Recapitulând, observăm că pictorii muraliști și iconarii aveau aceleași surse de inspirație, dar lucrul în colectiv, fie în atelierele mănăstirești, fie în „frății”, unde se practica „diviziunea muncii” și specializarea, au facilitat adesea apariția unor diferențe calitative în cadrul aceluiași ansamblu, în funcție de personalitatea fiecăruia. În același timp însă, aceste practici, la care se adăuga controlul sever exercitat de Biserică, au impus perpetuarea unor tradiții și i-au făcut mai puțin îndrăzneți la înnoiri, în special în mediul călugăresc, deoarece, după cum vom vedea mai târziu, atelierele legate de domnie vor fi acelea care promovează, e drept timid, noile tendințe în artă. Aceste împrejurări au adâncit și mai mult diferențele inerente de concepție, viziune și tehnică, atât între artiștii individuali, cât și între școlile contemporane lor. Analizând reproducerile din această lucrare și ajutați de text, vom observa că adesea, în aceeași epocă și provincie istorică, diferențele dintre concepția și factura icoanelor sunt atât de evidente, încât se poate pune legitima întrebare dacă sunt sau nu contemporane, dacă au fost corect date. Este necesară o experiență îndelungată și *formarea ochiului*, care să permită sesizarea unor trăsături de stil, factură și tehnică ce par adesea nesemnificative, de asemenea un studiu comparativ și apoi, cel puțin în unele cazuri, verificarea opiniei formate cu ajutorul analizelor fizico-chimice și a aparatului moderne. Și cu toate exigențele actuale, se pot strecura și astăzi greșeli de datare sau atribuire.

Dificultățile de mai sus, precum și altele despre care s-a mai pomenit, sunt compensate cu larghețe de satisfacția estetică pe care o oferă cu dărnicie icoanele. Pentru un amator avizat plăcerea estetică este dublată de satisfacții intelectuale. El poate discerne că un număr de icoane, având același subiect iconografic, conțin mesaje artistice diferite, că aparenta monotonie a artei religioase de tradiție bizantină este un postulat aparținând trecutului și fiecare iconar, oricât de mult s-ar fi străduit să redea cu fidelitate prototipul, așa cum îi dicta conștiința profesională și tradiția Bisericii, a pus în opera sa o părțică din propria trăire și sensibilitate. Ar fi o experiență instructivă în acest sens să se alăture, să spunem, zece fotografii alb-negru de bună calitate (este mai greu, dacă nu imposibil, s-o faci chiar cu icoane) ale unor icoane având aceeași temă iconografică simplă, foarte cunoscută și frecventă, cum ar fi bunăoară *Maica Domnului Hodigbitria* sau *Iisus Pantocrator*, dintr-o anumită zonă geografică și timp istoric (sugerăm pentru facilitare alegerea unui grup din epoca brâncovenească, ce ne oferă icoane mai numeroase și mai cunoscute). Vom observa imediat, cu toate că sunt numai reproduceri și că lipsește un factor atât de important cum este culoarea, că fiecare dintre ele are o altă expresie, că fiecare degajă un sentiment diferit.

Este poate ocazia să ne punem întrebarea dacă arta executată la cerere, cu îngrădirile impuse de comanditar, poate fi considerată o adevărată creație, și o punem acum, deoarece doar în epoca noastră poate fi ridicată, căci în trecut aproape nici nu se putea concepe o alternativă. Nu putem să nu recunoaștem personalitatea artistică a zugravilor făuritori ai picturilor murale de la Voroneț, Humor sau Arbore, deși tipologia și programele iconografice le erau impuse, așa cum nu ar îndrăzni nimeni să susțină că artiștii Renașterii italiene, dependenți fie de comanda Bisericii, fie de cea a unui mecena nu mai puțin exigent, ar fi creat opere minore fiindcă le erau comandate. Iar atunci când depășeau limitele puterii de înțelegere a comanditarului, cum a fost cunoscutul caz al lui Michelangelo la crearea picturii din Capela Sixtină, și comanditarul intervenea cu brutalitate, comandând, mai târziu – după moartea artistului – lui Daniele da Volterra să „îmbrace” personajele „prea nude”, chiar și așa concepția și viziunea grandioasă a operei emoționează și astăzi mii de vizitatori.

Poate disciplina impusă, în afara celei autoimpuse, cerând un efort interior suplimentar, a înlesnit mobilizarea forțelor creatoare ale artiștilor care au reușit să-și manifeste geniul creator. În operele lor pline de calm suveran se ascunde un dramatism, o explozie de sentimente și gândire care poartă spiritul dincolo de orice îngrădiri. În această categorie se încadrează și icoanele noastre, iar nouă, iubitorilor de frumos, ne revine să surprindem încărcătura emoțională și să ne bucurăm de arta lor.

Cunoscând că au fost create în ambianța culturală și artistică specifică epocii feudale, conștienți de îngrădirile, dar și de posibilitățile nelimitate ale geniului creator uman din totdeauna, înlăturând dăunătoarele prejudecăți de orice natură, să ne apropiem de icoanele noastre cu acea gravitate și disponibilitate launtrică ce ne permit să evoluăm. Fără îndoială *Frumosul*, sub formă de slovă, cântec, joc, port, formă sau culoare, a constituit un sprijin moral de neprețuit unui popor ale cărui aptitudini artistice sunt unanim recunoscute. O ilustrare a înclinației pentru frumos în domeniul de care ne ocupăm este și constatarea că cea mai venerată icoană dintr-o mănăstire sau dintr-o biserică, adesea considerată ca făcătoare de minuni, este de cele mai multe ori și cea mai realizată din punct de vedere artistic.

Am încercat să ridicăm, în linii mari, unele probleme pe care le pune icoana în general și cea românească în special, omițând, spre a nu ne repeta, aspecte despre care se va pomeni pe parcurs, sugerând însă pozițiile de pe care ar putea fi abordate.

Evoluția economică, politică și culturală, atât de diferite și în același timp specifice fiecărei provincii istorice românești, precum și înclinațiile și însușirile proprii artiștilor ne obligă, în limita cunoștințelor actuale, să încercăm a

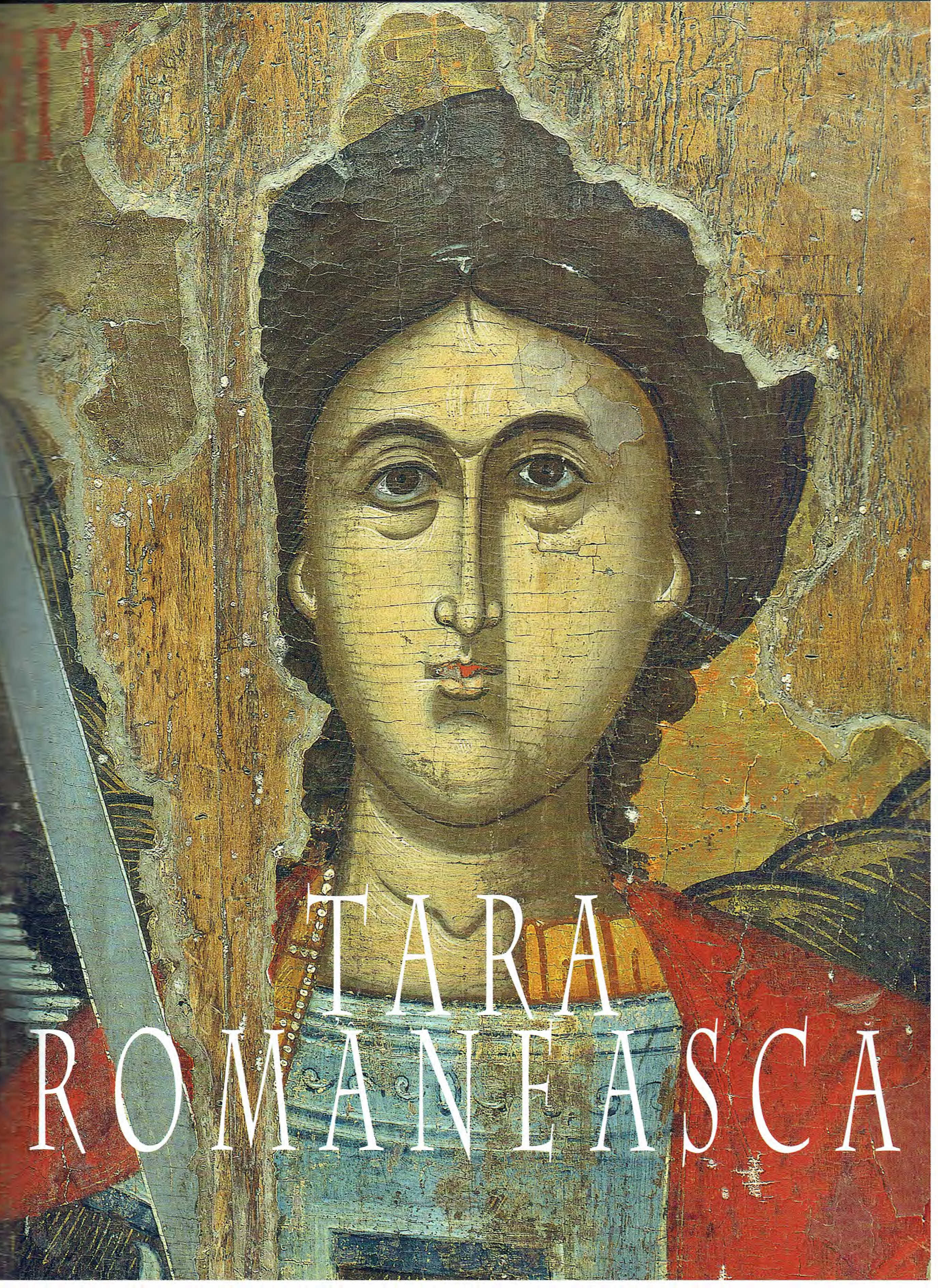
surprinde și prezenta, în capitolele următoare, evoluția icoanelor din Țara Românească, Moldova, Maramureș, Transilvania și Banat, încheind cu câteva pagini privind tehnica în care au fost realizate.

Conștienți de dificultatea oricărei traduceri – *traduttore, traditore* – și cu atât mai mult a unei transpuneri în cuvinte a limbajului plastic, se pune la dispoziția cititorului, alături de un text ce încearcă să oglindească stadiul actual al cunoașterii icoanelor românești, un material ilustrativ mai bogat decât cel cu care am fost obișnuiți și pe care îl sperăm de o cât mai bună calitate. El a fost selecționat astfel încât să nu servească numai tezelor textului, ci să permită în același timp formarea unei opinii proprii, lăsându-i cititorului latitudinea ca, filtrând prin sensibilitatea și gândirea sa, să-și formeze o opinie, care s-ar putea să nu coincidă întotdeauna cu a noastră. Aici, este necesar să specificăm că am căutat să includem în acest volum cât mai multe piese vechi care să permită înțelegerea începuturilor. Pentru epocile în care numărul operelor păstrate este mai mare, au fost alese cele mai reprezentative pentru perioadele și curentele respective, precum și cele a căror stare de conservare este mai bună.

Materialul ilustrativ al acestui volum, precum și textul care-și propune să atragă atenția cititorului asupra anumitor aspecte sau să pună accentul pe anumite trăsături ale icoanelor românești realizate în diferite epoci și regiuni ale României – regiuni care pe tot parcursul zbuciumatei noastre istorii au întreținut strânse legături economice, politice și culturale – vor permite iubitorului de frumos să desprindă trăsăturile ce le sunt comune și spiritul propriu lor, precum și întregului popor român.

Este la fel de firesc să vorbim astăzi despre icoana românească ca despre o entitate artistică, așa cum suntem de mult obișnuiți să vorbim de pictura italiană sau germană, să zicem, din epoca Renașterii, când pe aceste teritorii existau numeroase state independente, având fiecare școli artistice cu trăsături pregnant proprii, pe care le unea doar un anume spirit comun. Un alt exemplu, mai apropiat de subiectul nostru și care vine în sprijinul său, l-ar putea constitui *icoana rusească* despre care s-a scris atât de mult, categorie în care suntem obișnuiți să includem, în mod firesc, icoane atât de deosebite, cum sunt cele create în centrele de la Kiev, Novgorod, Pscov, Suzdal, Moscova etc.

Și în cazul icoanelor noastre, concentrându-ne mai îndelung atenția asupra unor trăsături generale comune, asupra unor sonorități degajate de o temă iconografică ale cărei ecouri le regăsim în toate provinciile românești, rodul acestui studiu, în pofida unor diferențe stilistice, va sesiza amprenta unei viziuni și concepții comune. Vom fi în măsură să intuim și să percepem, poate la început cu oarecare surprindere, prezența fațișă sau ascunsă, în pofida diferențelor aparente și a deosebirilor ce le individualizează, a unor elemente proprii tuturor icoanelor românești. Astfel, treptat, pe nesimțite, va deveni evidentă o comuniune în organizarea spațiilor, formelor și proporțiilor cu tendințe spre monumental, conjugată cu forța expresiei, o constanță a acordurilor între linia dreaptă, cea curbă sau cea sinuoasă din care izvorăsc ritmuri viguroase, un aer comun pe care-l degajă personajele cu o tipologie apropiată, adoptată sub influența aceluiași mediu spiritual. Culoarea, acest element esențial al întregii creații artistice a poporului nostru, este o dominantă definitorie a icoanelor românești. Oricât de diferit ar părea coloritul icoanelor transilvănene față de cel al icoanelor moldovenești sau muntene, sau a acestora din urmă între ele, toate păstrează în structura lor cea mai intimă un echilibru, o esență comună. Culori diferite, tonuri sau valori proprii, acorduri originale – toate sunt armonizate, orchestrate în același spirit. Și, după cum o ureche educată deosebește după primele acorduri muzica școlii germane de cea italiană sau muzica școlii rusești de cea franceză, tot așa un ochi educat poate distinge mai lesne dintre icoanele popoarelor ortodoxe pe cele create de artiști români.



TARA
ROMANEASCA

Curând după cucerirea independenței Țării Românești sub Basarab I (1310?-1352), în urma victoriei în Bătălia de la Posada (1330), precum și a recunoașterii, de către Patriarhia din Constantinopol, a mitropoliei tânărului stat (1359), puterea și prestigiul domniei și al Bisericii muntene cresc, atât pe plan intern, cât și pe cel extern. Pe tot parcursul secolului al XIV-lea, domnii, secondati de ierarhii Bisericii ortodoxe, desfășoară o intensă activitate de consolidare a cuceririlor pe tărâm economic și politic, de lărgire a orizontului cultural-artistic al țării. Oglindă elocventă, pe tărâm artistic, a eforturilor societății feudale românești sunt operele arhitecturii de zid, care, probabil, încep treptat să ia locul presupuselor construcții de lemn. Este suficient să amintim aici doar câteva dintre aceste noi edificii care s-au păstrat până în zilele noastre, fără modificări sau adăugiri desfigurante, pentru a ne convinge de avântul creator al epocii: Biserica Sfântul Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș, Biserica mare a Mănăstirii Tismana, Biserica mare Sfânta Treime a Mănăstirii Cozia și Biserica Mănăstirii Cotmeana – toate ctitorii domnești. Reamintim faptul, în dorința de a-l sublinia, că Biserica Sfântul Nicolae Domnesc păstrează aproape integral, iar Biserica mare a Coziei parțial, ansambluri de pictură murală de epocă de o inestimabilă valoare artistică și importanță documentară, ce ne permit analogii stilistice și de concepție cu primele icoane cunoscute din Țara Românească. Una dintre acestea, *Maica Domnului de la Cotmeana*, a aparținut chiar mănăstirii al cărei nume îl poartă.

Prima icoană cunoscută din Țara Românească este cea a *Sfântului Athanasie athonitul*, păstrată la Lavra Athosului, fiind donată de unul dintre primii domni munteni – Vladislav I (1364-1377?). Această icoană este semnificativă și importantă pentru noi din mai multe motive, și din această cauză ne vom opri mai pe larg asupra ei, ținând cont și de faptul că, în trecut, cercetătorii au emis păreri divergente privind datarea și valoarea ei.

Icoana îl reprezintă pe *Sfântul Athanasie* în picioare (*il. 2, cat. 1*), ținând în ambele mâini un rotulus desfășurat. În partea de jos, în dreapta și în stânga, pe ramă, sunt înfățișați donatorii – Vladislav și Ana – având inscripții ce indică numele și titulatura lor în limba greacă (*il. 3*).

În privința datării și a paternității icoanei, în literatura de specialitate¹ au fost emise două păreri: una după care ar aparține lui Vladislav I, deci databilă între anii 1364 și 1377; cealaltă, după care ar fi o danie a lui Vladislav al III-lea, care a domnit între anii 1524 și 1526.

În timp ce unii autori se mărginesc să facă trimiteri fără a se angaja, alții aduc argumente pro și contra datării icoanei în secolul al XIV-lea. Cu toate că prof. Virgil Vătășianu se raliază părerii emise de G. Millet, Pergoire și Petit, potrivit căreia icoana ar fi fost donată de Vladislav al III-lea (1524-1526), aducând argumente stilistice ce ar apropia-o de icoana cu donatori reprezentându-i pe *Sfinții Simeon și Sava* (Muzeul Național de Artă) din epoca lui Neagoe Basarab (prima jumătate a secolului XVI), credem că numeroasele argumente aduse în sprijinul datării icoanei cu secolul al XIV-lea sunt mai convingătoare (*vezi n. 1*). Desigur, o analiză stilistică și mai cu seamă una cromatică efectuate, în cazul nostru, doar după o reproducere nu pot fi considerate suficient de sigure – cu toate că discuțiile cu specialiștii care au văzut icoana confirmă părerea noastră – și în măsură să ofere nuanțele necesare pentru a include icoana și în catalog.

Cu toate acestea, am dori să atragem atenția că icoana *Sfântul Athanasie* se apropie prin expresie, desen și colorit (atât cât se poate aprecia după reproducerea color dată de Marcu Beza²) de *stilul Paleolog târziu* din a doua jumătate a secolului al XIV-lea³, în timp ce la icoana *Sfinții Simeon și Sava* factura este mai picturală, culorile mai dense, expresia generală mult mai puțin severă, și întreaga atmosferă pe care o degajă este mult diferită (*il. 4*).

Pentru datarea icoanei în secolul al XIV-lea sunt argumente atât de ordin istoric, cât și iconografic, dintre care unele au fost folosite în bibliografia citată. Să ne oprim în primul rând asupra titlaturii donatorilor⁴. Cea a lui Vladislav, în traducere românească⁵, sună astfel: „Io Vladislav, mare voievod în Hristos-Dumnezeu, prinț credincios și autocrator al întregii Ungrovlahii”, iar cea a soției: „Ana, foarte pioasă mare voievodită în Hristos-Dumnezeu, credincioasă și autocratisă a întregii Ungrovlahii”⁶. Este suficient să aruncăm o privire asupra titlaturii domnilor munteni din secolul al XIV-lea și de la începutul celui de al XV-lea, și în special a domnului în discuție, pe de o parte, iar pe de altă parte, asupra celor din secolul al XVI-lea, ca să aderăm la părerea emisă în această privință de N. Iorga⁷, potrivit căreia icoana ar fi din secolul al XIV-lea. Totodată, să ne amintim că Vladislav I, care poate fi considerat drept unul din organizatorii tânărului stat muntean, emițând primele monede și documente ce reglau viața economică, a fost primul posesor al Severinului, Amlașului și al Făgărașului, ctitorul Mănăstirii Vodița și a avut numeroase și strânse legături cu Athosul. Dacă am lua în considerare numai cele șapte călătorii la curtea sa ale protosului, mai târziu mitropolit al Ungrovlahiei, Hariton (1372-1381)⁸, și tot ar fi semnificativ pentru relațiile sale cu lumea bizantină. Dimpotrivă, în scurta domnie a lui Vladislav al III-lea (1523-1525) – și aceea cu dese întreruperi provocate de lupte pentru tron cu Radu Bădica și în special cu Radu de la Afumați, în permanentă dispută cu puternicii boieri Craiovești⁹ –, chiar dacă ar fi avut poate calitățile necesare, Vladislav al III-lea nu se putea preocupa de probleme cultural-artistice.

Reprezentarea donatorilor pe rizaua de argint – care acoperă fondul și rama, este contemporană cu icoana și, presupunem, o reproduce în linii mari – în costum de modă apuseană constituie un argument puternic pentru atribuirea

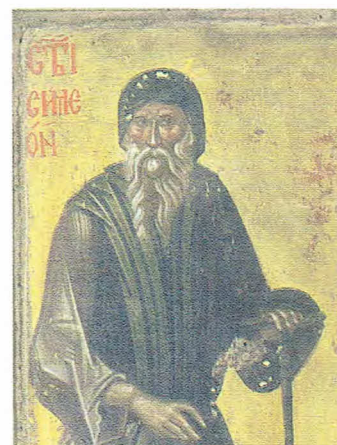
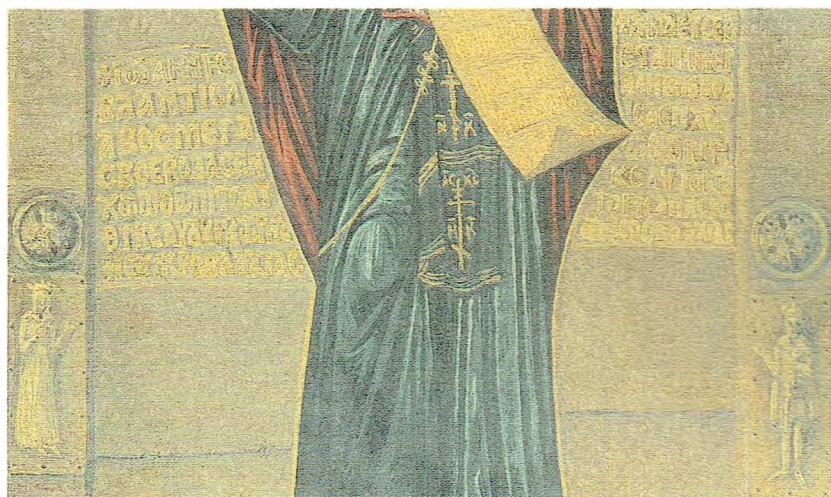
icoanei lui Vladislav I. Este greu de conceput ca Vladislav al III-lea, care domnește după Neagoe Basarab, deci un secol și jumătate mai târziu, și în timpul căruia s-au folosit și încetățenit – documentat prin numeroase opere de artă – costumele de tradiție bizantină¹⁰ (dintre care două se află expuse la Muzeul Național de Artă), să comande artistului să-l redea în costum de cavaler occidental. Considerăm că pictorul icoanei în discuție era grec care a lucrat în Țara Românească, pentru această ipoteză pledând factura grecească a picturii și inscripțiile în limba greacă. Unui pictor grec însă, căruia i s-ar fi comandat la Athos, Constantinopol sau în alt centru artistic bizantin o icoană, costumele orientale i-ar fi fost mult mai la îndemână, mai familiar. Vizitând sau, mai curând, lucrând în Țara Românească în secolul al XIV-lea, venind zilnic în contact cu costumele de modă apuseană, purtate de domni și de demnitari, și inspirându-se din picturile votive de la Biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, care erau în curs de realizare sau proaspăt terminate, iconarul, după cum ni se pare firesc, a redat realitatea, ambianța, care se va păstra și sub domnia gloriosului nepot al lui Vladislav I – Mircea cel Bătrân (1386-1418).

Semnificativă ni se pare și alegerea de către Vladislav I a personajului pe care dorea să-l înfățișeze icoana oferită în dar Sfântului Munte. Aceasta constituia, în afara unui gest de pietate, și un act politic, accentuat prin prezența imaginii donatorilor. Un voievod care-și închină conștient forțele și viața pentru consolidarea organizării unui stat tânăr, cum era pe atunci Țara Românească, alege deliberat un personaj ca Athanasie athonitul care, la rândul său, pe la mijlocul secolului al X-lea, venind din Trapezunt la Athos, fondează Marea Lavră (961) și reorganizează viața monahală din întreaga „Republică călugărească”.

Argumentele de mai sus permit să considerăm că icoana ce-l reprezintă pe Sfântul Athanasie este realizată de un pictor grec care a lucrat în Țara Românească și poate fi datată în anii domniei lui Vladislav I – 1364 - cca 1377.

O altă icoană asupra căreia ne vom opri atenția, dar din cu totul alte motive decât pentru precedentă, este *Maica Domnului Intercesoarea*, care provine de la Biserica Cotmeana și care astăzi se află la Muzeul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (il. 5, cat. 2). Cu toate că a fost văzută de mai mulți specialiști în arta medievală românească, în ciuda importanței ei, după știința noastră, ea nu a fost încă publicată, poate din cauza stării sale precare de conservare – procesul de degradare continuând. Deși s-a atras nu o dată atenția asupra necesității unor măsuri grabnice de conservare, astăzi nu se mai păstrează nimic din stratul de culoare. Descrierea ei nu este necesară aici, deoarece datele esențiale cu privire la această operă se află în fișa de catalog. Aici ne vom referi pe scurt numai asupra problemelor de datare și încadrare în epocă, precum și asupra importanței sale în contextul picturii de icoane românești.

Icoana, reprezentând-o pe Maica Domnului de tipul *Intercesoarea*, a făcut parte dintr-un *Deisis* simplu (Iisus încadrat de Maica Domnului și de Sfântul Ioan Înaintemergătorul) al tâmplei Bisericii Mănăstirii Cotmeana (jud. Vâlcea), într-o epocă în care tâmpla era formată doar din icoane împărătești, plasate între ușile diaconești și cele împărătești, și un *Deisis* în partea superioară¹¹.



2. Copie existentă la Muzeul Național de Artă al României după icoana Sfântul Athanasie athonitul (cat. 1) sec. XIV, a doua jumătate Marea Lavra, catolicon Athos

3. Sfântul Athanasie athonitul detaliu

4. Sfinții Simeon și Sava detaliu: Sfântul Simeon



5. *Maica Domnului Intersesoarea* (cat. 2)
cca 1400
Muzeul Episcopal din Râmnicu Vâlcea
(jud. Vâlcea)

6. *Maica Domnului Intersesoarea*
reconstituire aproximativă făcută de
autor

Maica Domnului de la Cotmeana se încadrează într-un tip iconografic adesea folosit în pictura bizantină. Toate analogiile iconografice însă ne duc spre epoci timpurii – secolele XI-XIII – care, din punct de vedere stilistic nu ne permit să încadrăm icoana¹².

Spre a exclude eventualele confuzii de ordin iconografic, este necesar să precizăm că icoana *Maica Domnului* de la Cotmeana nu este de tipul *Chalcopratia*, *Paraclesis* sau *Hagiosoritissa*, cum adesea era numită *Maica Domnului Protectoarea*, după locul unde se află prototipul sau după simbolul său, ci făcea parte din *Deisis*. În timp ce *Maica Domnului Protectoarea* este reprezentată cu mâinile în gest de rugă, ridicate de obicei spre un cerc ce indică cerul în care era înfățișat Iisus sau suprema divinitate sub simbolul unei mâini ce binecuvântează, *Maica Domnului Intersesoarea* de la Cotmeana are mâinile întinse tot în atitudine de rugă, însă mult mai puțin ridicate, formând aproape un unghi drept, îndreptându-le nu spre colțul de sus al icoanei, ci în față, unde se presupune că se afla reprezentat Iisus¹³. Atât cât se mai păstra din icoană în anii '70, ne permite să constatăm că nu a putut exista niciodată în colțul din dreapta-sus un fragment de cerc, deoarece mai rămăsese o parte din prima literă din ultimele două ale inițialelor Maicii Domnului, inițiale care nu ar fi permis plasarea unui *balou*, din lipsă de spațiu. În sprijinul afirmației noastre vine și privirea personajului, care nu este îndreptată în sus, ci înainte, deci spre o reprezentare a „Judecătorului”. Astăzi, dintr-o crasă neglijență a responsabililor muzeului episcopal, nu a mai rămas decât suportul de lemn cu câteva insulițe de culoare.

Imaginea Maicii Domnului din desen este o reconstituire aproximativă, după fotografia alb-negru făcută de autor, la aducerea icoanei de la mănăstire la Episcopie (il. 6).

Dacă datele de ordin iconografic, asupra cărora vom reveni, nu ne permit deocamdată o plasare mai strânsă în epocă a icoanei de care ne ocupăm, concepția, stilul și factura, în care a fost realizată, sunt mai grăitoare. Tratarea carnației, realizată prin treceri gradate fin, de la verdele-oliv al proplasmei spre ocrul deschis, obținute prin suprapunerea succesivă a culorilor transparente, ne permite în linii mari, ținând seama de tendințele stilistice și factura picturii de icoane în epoca cuprinsă între a doua jumătate a secolului al XIV-lea și mijlocul secolului următor¹⁴, să apropiem icoana de această ultimă etapă stilistică a picturii bizantine. Blicurile scurte și nu prea numeroase, executate cu finețe într-o caligrafie destul de seacă, puse lângă ochi, sub nas, pe bărbie și gât sunt caracteristice unui grup de icoane realizate în jurul anului 1400¹⁵. Carnația Maicii Domnului este realizată într-o viziune proprie icoanelor din epoca amintită, cutele maforionului de culoare brun-roșcat cu nuanță violacee sunt tratate în viziune decorativă, largă, ce contribuie la accentuarea staticului, singura mișcare perceptibilă fiind imprimată de ușoara înclinare a capului spre umărul stâng. Aceste caracteristici ale icoanei, precum și tipologia personajului, ne duc cu gândul la unele scene din Acatistul Maicii Domnului din pictura murală din pronaosul Bisericii Mănăstirii Cozia și la figurile feminine din anumite compoziții din Biserica Sfântul Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș, în special la primele scene din ciclul vieții Sfântului

Nicolae, la *Deisisul* cu donator și altele¹⁶ cu care vădit se înrudește.

Deisisul, de dimensiuni relativ mari, atestă că icoana de care ne ocupăm a făcut parte, odinioară, după cum s-a amintit mai sus, dintr-o tâmplă al cărei stadiu de evoluție presupunea doar icoanele împărătești cu un *Deisis* deasupra *Ușilor Împărătești*, tâmplă pe care o întâlnim destul de frecvent până în secolul al XV-lea, în cele următoare *Deisisul* fiind reprezentat, în special în Rusia, numai sub formă de triptic portativ de mici dimensiuni.

În privința felului cum arătau tâmpelile bisericilor din secolele X-XIV, este interesantă o icoană atribuită Școlii din Novgorod, ce redă schematic interiorul unei biserici în care accesul din naos în altar se face printr-o ușă împărătească cu o broderie, deasupra căreia se află o icoană cu tema *Deisis* (il. 7)¹⁷.

Dimensiunile *Deisisului* din care făcea parte icoana *Maica Domnului* de la Cotmeana prezintă importanță și se pot stabili cu destulă precizie după fragmentul păstrat. Astfel, înălțimea lui era de 68,5 cm, iar lățimea întregii scene de aproximativ 150 cm. Corelând parametrii interiori ai bisericilor *Cotmeana I* și *Cotmeana II*, rezultate în urma ultimelor cercetări arheologice¹⁸, cu dimensiunile *Deisisului*, se poate constata că icoana se încadrează perfect în spațiul unde a ființat tâmpla originală.

Pentru a înlătura eventualele apropieri ale icoanei *Maica Domnului* de la Cotmeana de pictura de icoane din epocile mai târzii și în special de cea *italo-cretană* sau *cretană*¹⁹, care a preluat și continuat tradiția picturii bizantine după căderea Imperiului de Răsărit, păstrând în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în prima jumătate a celui următor numeroase aspecte și procedee ale artei constantinopolitane, este necesar să facem unele precizări. Din literatura de specialitate și din reproduceri se constată că pictorii din Școala *cretană* nu mai abordează această temă iconografică decât extrem de rar, preferând compoziții complexe. Iar atunci când le este comandată, o execută la dimensiuni mai reduse, sub formă de „icoane de călătorie”, asemănătoare tripticului păstrat la Muzeul Mănăstirii Putna, despre care legenda spune că-l însoțea în bătălii pe Ștefan cel Mare. Iar atunci când le erau comandate asemenea icoane ale Maicii Domnului, de proporții mai mari – cum se va întâmpla în special la cumpăna secolelor XVI-XVII – desenul, culoarea și punerea în pagină vor fi diferite, mai rigide, mai „academiste”, cu posibilități de comunicare mai reduse, adăugându-li-se adesea atribute noi, ce le schimbă înțelesul simbolic. În afara faptului că atât pictorii, cât și comandarii acestei epoci aveau o vădită preferință pentru scene complexe, cu numeroase personaje care suprapopulau compozițiile, și la icoanele cu un singur personaj, nu numai stilul, ci și procedeele tehnice erau diferite față de epocile anterioare, când a fost realizată icoana noastră. Valorația cromatică se efectua printr-un număr mai restrâns de straturi succesive, umbrele brun-oliv cu nuanțe pregnante de verde se transformă în nuanțe de brunuri, luminile transparente sunt înlocuite cu un alb mai dens, mai acoperitor, iar bli-curile expresive se transformă din accente în hașuri fine, caligrafiate schematic, sau nu se mai pun deloc. Coroborând diferitele date stilistice și iconografice cu cele istorice, putem considera că *Deisisul* din care făcea parte icoana *Maica Domnului* a fost



7. Asezarea vestimentelor Maicii Domnului
sec. XVI-XVII
Școala din Novgorod
după K. Onasch, *Ikonen*



8. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 3)
sec. XV, prima jumătate
Mănăstirea Dintr-un Lemn
Comuna Frâncești (jud. Vâlcea)

9. *Maica Domnului cu Pruncul*
detaliu

realizat în jurul anului 1400 pentru tâmpla Bisericii Mănăstirii Cotmeana²⁰. Din neglijența impardonabilă a Episcopiei de Râmnic, cu toate că le-a fost atrasă atenția, „conservarea” icoanei a dus la degradarea ei, rămânând din ea doar o scândură cu câteva insulițe de culoare.

Dacă aceste prime două icoane, puse în discuție, fac parte, în linii mari, din aceeași familie artistică aparținând *Renășterii Paleologe* cu cele două faze stilistice²¹ – opera asupra căreia ne vom opri în continuare atenția presupune implicații mai largi, constituind un document material de înalt nivel artistic, privind sfera largă a contactelor statului muntean.

La Mănăstirea vâlceană Dintr-un Lemn se află, încă de la întemeierea sa se pare, o icoană a *Maicii Domnului cu Iisus-copil* (il. 8, 9, cat. 3) de un deosebit interes artistic, unică în țara noastră prin iconografie, tipologie și stil. Cu veacuri în urmă, în jurul ei s-au creat legende, consemnate încă în secolul al XVII-lea de Paul de Alep²². Dar și în veacurile următoare atenția unor oameni de cultură s-a oprit asupra acestei interesante opere de artă.

Atât legenda, cât și diferitele datări ale icoanei de către specialiști sunt mai mult decât derutante. Cele câteva variante ale legendei, așa cum au fost consemnate sau cum mai sunt narate și astăzi, concordă în linii generale. Însă ele nu ne sugerează vreun făgaș de cercetare. O scurtă notiță a lui Virgil Drăghiceanu, din anul 1921, ne spune că icoana a fost adusă de la Mănăstirea Gura Motrului (jud. Mehedinți), fără a preciza de unde are această informație²³. Chiar dacă nu putem verifica sursa ei, ea trebuie luată în considerare, pentru motivul convergent părerii noastre privind spațiul și mediul în care a fost creată.

Cu privire la datarea icoanei, părerile specialiștilor care au cercetat-o, chiar a unora cu nume prestigioase în domeniu, sunt contradictorii, atribuind-o unor epoci artistice ce depășesc în total durata de un mileniu. Astfel, André Grabar, vizitând mănăstirea în anul 1929, propune datarea ei cu secolul al IV-lea, Maria Ana Musicescu și D. Năstase o datează cu secolul al XV-lea²⁴, iar I. D. Ștefănescu o atribuie celei de a doua jumătăți a veacului al XVI-lea²⁵ sau, în cel mai fericit caz, limitei dintre secolele al XV-lea și al XVI-lea²⁶.

Ferecătura de argint care o îmbracă încă din anul 1812, lăsând vederii doar fețele personajelor, precum și acoperirea cu metal a spatelui icoanei, îngreunează cercetarea. Înlăturând chiar rizaua pentru un timp limitat, nu pot fi surprinse la prima vedere toate aspectele și amănunțele stilistice și tehnice, cercetătorului fiindu-i necesare numeroase reveniri, mai ales că pictura este acoperită de un strat dens de impurități. Aceasta mai cu seamă că icoana pare să fi suferit repictări ce se ghicesc sub stratul gros de murdărie ce acoperă toată suprafața cu excepția chipului Maicii Domnului și al lui Iisus. Unii dintre cei ce au publicat-o consemnează detalii dispărute astăzi, acoperite probabil de stratul de impurități. Astfel, mitropolitul Neofit, vizitând mănăstirea la 29 iulie 1745, primul după știința noastră care o cercetează, consemnează că icoana mai păstra la acea dată o inscripție din care se mai putea descifra: „.... mâna lui Damaschin”²⁷; Alexandru Odobescu scrie: „Am dezbrăcat icoana cea mare de fața-i de argint și am văzut că pe o parte e zugrăvit *pe pânză* Judecata din urmă, cu numirile scrise

sârbește, iar pe cealaltă Maica Domnului, zugrăvită pe lemn și stricăta cât se poate. Numai obrazul Maicii Preciștii e mai bine conservat²⁸. I.D. Ștefănescu relatează că, în afara personajelor principale, mai apar Arhanghelii Uriel și Rafail, precum și figurile marginale a opt profeți²⁹.

Cu toate că am avut ocazia, cu mulți ani în urmă, să vedem icoana fără ferecături și să facem unele observații, pe care le considerăm de altfel insuficiente, cercetările ulterioare ne-au fost înlesnite mai mult de iconografia, stilul și tipologia chipurilor, cel al Maicii Domnului și cel al Pruncului ieșite din comun, la această icoană.

Din punct de vedere iconografic, icoana *Maica Domnului cu Pruncul* de la Mănăstirea Dintr-un Lemn este rezultatul asocierii a trei tipuri clasice – *Hodighitria*, *Eleusa* și al *Patimilor*. Observăm astfel că înclinarea capului Maicii Domnului și privirea ei de duioasă tristețe, îndreptată spre Iisus, sunt caracteristice tipului *Eleusa*, în timp ce poziția corpului lui Iisus, gestul mâinilor sale care binecuvântează cu dreapta, ținând în stânga un rotulus, sunt specifice tipului *Hodighitria*; poziția capului însă este proprie tipului *Patimilor*, în care Pruncul privește spre instrumentele patimilor purtate de arhangheli.

Reprezentarea Maicii Domnului cu Pruncul a constituit o temă frecventă și îndrăgită și de artiști, deoarece le permitea exprimarea nuanțată la infinit a unor alese sentimente umane, deși, de cele mai multe ori, ei se încadrau într-un anumit tip iconografic, realizând, s-ar putea spune, variațiuni pe aceeași temă. Particularitatea iconografică a acestei icoane de la Biserica Mănăstirii Dintr-un Lemn obligă cercetătorul să caute analogii într-o zonă de influență a unor concepții artistice diferite. Spre aceeași concluzie conduce și analiza tipologică, stilistică și tehnică a ei. Privită în ansamblu, icoana, prin spiritul său auster și, în același timp, duios, se încadrează în sfera celor mai bune realizări ale artei bizantine, particularitățile sale stilistice și tipologice însă se lasă greu încadrate într-o anume epocă și zonă.

Chipul Maicii Domnului (*il. 9*) atrage și reține privirea cercetătorului nu numai datorită frumuseții sale stranii, dar și – mai ales – detaliilor stilistice și tehnice ce au concurat la realizarea acestei impresionante imagini. Ochii mari, asimetrici, dobândesc o formă și o expresie neobișnuite, datorită conturului dublu accentuat al pleoapelor mult alungite, formând o curbă elegantă, secondată de sprâncenele fine ce coboară dincolo de tâmplă. Nasul desenzualizat, lung, subțire și puțin coroiat, despică parcă fața în două, oprit numai de linia orizontală a buzelor fine, și numai bărbia rotunjită face un contrast cu jocul formelor ascuțite ale chipului. Fundalul cromatic al acestui desen incisiv și expresiv îl formează o gamă restrânsă, sobră, ce merge de la olivul umbrelor la ocrul părților reliefate, un roșu cinabru de diferite nuanțe accentuând sprâncenele, nasul, obrații și buzele. Și dacă pensulația urmărește formele anatomice, blicurile, fără a le urmări cu strictețe, sunt acelea care luminează figura și dau accentul final. Caligrafiate cu o deosebită finețe, blicurile formează când o rețea în evantai ce pleacă din colțul ochilor, când un desen circular la bărbie, sau sinuos pe frunte.

Analizând iconografia și tipologia *Maicii Domnului cu Pruncul* de la Mănăstirea Dintr-un Lemn, toate datele, pe care le avem la îndemână, ne îndreaptă spre arta litoralului Dalmatiei³⁰. Însă, toate analogiile tipologice cu icoanele din această zonă ne conduc spre a doua jumătate a secolului al XIII-lea și începutul celui următor³¹. Dar această adeverință ipoteză trebuie părăsită, deoarece factura și stilul icoanei noastre nu-și găsesc asemănări depline și convingătoare la nici una dintre lucrările cu care am putut s-o comparăm. Din succinta prezentare și din reproduceri se poate observa că, din punct de vedere stilistic, icoana este o operă de artă cu totul deosebită. Nici caracteristicile blicurilor nu sunt în măsură a ne permite o încadrare mai strictă într-o anume epocă a picturii de icoane. Astfel, dacă *luminile* pornite în evantai din colțul ochilor spre obrați, sau cele ce modelează gâtul Precistei sunt asemănătoare celor din arta icoanelor de pe la mijlocul veacului al XIV-lea, celor de pe frunte și bărbie nu le-am putut găsi analogii.

Înainte ca icoana *Maicii Domnului* de la Mănăstirea Dintr-un Lemn să fi fost restaurată și pictura să fie pusă în valoare spre a putea fi cercetată în ansamblu și în detaliu, o nouă propunere de datare poate părea hazardată. Însă, având în vedere valoarea sa artistică și semnificația culturală în mediul Țării Românești, cu datele pe care le avem la îndemână, se poate emite ca ipoteză de lucru că este o operă creată în prima jumătate a secolului al XV-lea, după un model din veacul al XIII-lea provenit dintr-o ambianță artistică de influență italiană, iar creatorul ei este un meșter dintr-un remarcabil atelier de pictură bizantin³².

O altă icoană, despre care am putea spune că a intrat în conștiința noastră ca una dintre cele mai expresive creații ale începuturilor artistice din Țara Românească, este *Maica Domnului Hodighitria* care provine de la Mănăstirea Govora (*il. 10, cat. 4*), astăzi la Muzeul Național de Artă. Și ea este opera unui iconar străin. Publicată în mai multe rânduri, figurând la loc de cinste, prin realizarea sa artistică, în prestigioase expoziții și făcând parte din expunerea permanentă a Muzeului Național de Artă, icoana mai ridică probleme de datare.

Semnălată pentru întâia oară, după știința noastră, de V. Drăghiceanu, în catalogul său, icoana este consemnată drept de „factură bizantină de pe la finele veacului al XVII-lea”, adăugând și fragmentul de inscripție în limba slavonă din partea inferioară a icoanei – din care astăzi nu a mai rămas decât o mică insulă de cinabru –, unde apărea numele lui „Dorothei”³³.

Autorul studiului despre icoane din volumul *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, Dumitru Năstase, o datează la fel³⁴, ca numai peste zece ani – tot fără argumentația de rigoare – s-o dateze în secolul al XVI-lea, cu precizarea că este purtătoarea unor tradiții bizantine din secolului al XIV-lea³⁵. Între timp însă icoana a apărut ca fiind din secolul al XVI-lea, în prezentarea colecției de artă veche românească a Muzeului Național de Artă făcută de Corina Nicolescu³⁶, părere preluată, fără prea mare convingere, și de autorul acestor pagini³⁷, ca și din nou de Corina Nicolescu, precum și de Theodora Voinescu, cu precizarea „cca 1530”³⁸.

Nefiind convins pe deplin de exactitatea datării icoanei *Maica Domnului* de la Govora – cu toate că la mănăstirea respectivă a existat în jurul anului 1530 un egumen Dorotei –, am cercetat un timp mai îndelungat pictura, atât din punct de vedere al concepției artistice, cât și din cel stilistic și tehnic³⁹. Între timp, am găsit în depozitul Muzeului Mănăstirii Bistrița-Neamț o copie a acestei icoane, executată în ulei pe pânză de pictorul D. Noroce, copie ce este semnalată și de V. Drăghiceanu⁴⁰. Copia, destul de fidel executată, reproduce mai mult decorativ decât exact inscripția semnalată, care este mai completă decât cea citată de V. Drăghiceanu. În orice caz, înaintea numelui lui Dorothei, care este copiat cu claritate, mai existau încă cel puțin două cuvinte indescifrabile și lacunare. Este firesc ca pictorul D. Noroce să fi făcut copia icoanei atunci când din inscripție se păstra mai mult decât a putut vedea V. Drăghiceanu, care-și publică catalogul în anul 1913.

În legătură cu presupusul donator acreditat al icoanei, se știe că un Dorothei a funcționat ca egumen al Mănăstirii Govora în prima jumătate a veacului al XVI-lea. Totodată se știe că Mănăstirea Govora a existat încă din prima jumătate a secolului al XV-lea – dacă nu și mai înainte – și, după pustiirea ei de către boierul Albu în timpul domniei lui Vlad Țepeș, a fost refăcută de Vlad Călugărul (1481, 1482-1495) și Radu cel Mare (1495-1508) înainte de 1496⁴¹. De altfel, documente din anii 1496, 1497 și 1551 consemnează „că mănăstirea fiind părăsită, rămasă de la străbunii săi, Radu cel Mare a înălțat-o, a înnoit-o și a zugrăvit-o cu agonisita domniei sale”⁴², iar într-un alt document, din 3 noiembrie 1533, „se spune că fusese zidită de când este Țara Românească”, adică din secolul al XIV-lea⁴³. Noile săpături arheologice, executate de colegul Gh. Cantacuzino în anii 1986-1987, confirmă această din urmă datăre⁴⁴. Această incursiune în istorie poate părea inutilă în lucrarea de față, însă este necesară spre a aminti că, în îndelungata sa existență, atribuirea icoanei *Maica Domnului de la Govora* lui Dorothei ieromonahul (cca 1530), cunoscut după pomelnicul mănăstirii ce datează din anul 1777⁴⁵, nu este câtuși de puțin certă, deoarece alcătuitorului îi puteau lipsi unele din actele anterioare, sau, în cel mai bun caz, copistul din 1777 al unui pomelnic mai vechi putea omite cu ușurință un alt Dorothei ce a viețuit la mănăstire, să spunem cu un veac mai înainte, mai cu seamă că acest nume este frecvent folosit de călugări. În acest sens găsim o confirmare într-un document din 4 februarie 1488 emis de Vlad Călugărul, potrivit căruia la Mănăstirea Govora se afla la acea dată „egumenul popa Dorotei”⁴⁶.

Rândurile de mai sus pun la îndoială datarea actuală a icoanei (cca 1530) și sugerează posibila ei încadrare într-o epocă istorică anterioară. După cum am amintit mai înainte, unii cercetători au fost de părere că icoana *Maica Domnului* de la Govora este din secolul al XVI-lea, dar că este totuși purtătoarea unor tradiții bizantine din secolul al XIV-lea (*vezi n. 35*). Cercetarea ei a fost destul de temeinică (*vezi n. 39*) și, cu acest prilej, am constatat că numai cu excepția unor retușuri vizibile în locurile unde grundul și culoarea au fost degradate – în special în zona aureolelor târzii de argint fixate în cuie ce ulterior au fost înlăturate –, lucrarea nu a suferit repictări, ci doar o revernisare, bineînțeles cu excepția acelor „luminări” periodice cărora le erau supuse icoanele în general.

Relativa bună stare de conservare a icoanei *Maica Domnului* de la Govora ușurează posibilitățile unei analize stilistice.

Ceea ce ne impresionează chiar la primul contact cu icoana este atmosfera solemnă și severă pe care o degajă. Această primă impresie este adâncită la o analiză mai atentă a chipurilor și a modului în care au fost realizate veșmintele personajelor. Austeritatea și gravitatea expresiei Maicii Domnului – cu o privire adâncă și de o nesfârșită tristețe – este subliniată de ovalul prelung al feței, accentuat de nasul fin și prelung, puțin coroiat, a cărui linie verticală este întreruptă de roșul unei guri mici și austere. Boneta de un albastru închis și în special maforionul brun-violaceu tivit cu un fin galon de aur conferă chipului o și mai puternică expresivitate. Capul lui Iisus-copil, încadrat într-un nimb cruciger, are și el o expresie mai severă decât suntem obișnuiți în asemenea ipostaze din pictura bizantină. Desenul maforionului Maicii Domnului este realizat laconic, în linii drepte și frânte, cu o oarecare rigiditate am putea spune. Într-o concepție apropiată sunt realizate veșmintele Pruncului, numai că, în acest caz, abundența striurilor de aur pe fondul roșu-cărămiziu al himationului și pe verdele adânc al tunicii creează o anume somptuozitate, normală pentru accentuarea supremei ierarhii. Finețea, precizia și dispunerea blicurilor pe carnație în general și în special pe chipul și subtila eleganta mână stângă a Maicii Domnului dovedesc o siguranță și măiestrie de cel mai înalt grad.

Singurele note deosebite pe care le putem surprinde în această icoană sunt desenul și cromatica mai puțin severe în care sunt tratați cei doi arhangheli din colțurile superioare ale icoanei, precum și o anume senzualitate plastică în care au fost pictate mâinile și picioarele lui Iisus-copil.



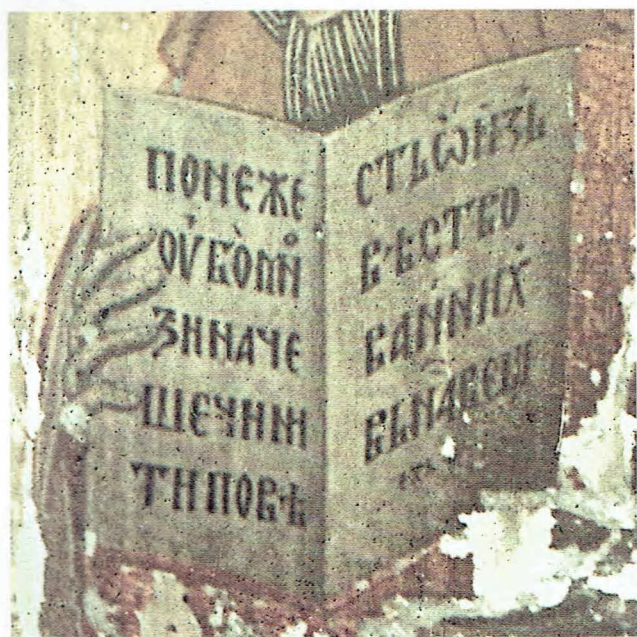
10. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria* (cat. 4)
sfârșitul sec. XIV-inceputul sec. XV
Muzeul Național de Artă al României
București



19-20. Icoană dublă față (cat. 8)
avers: Sfântul Alexe, Omul lui Dumnezeu,
între Sfinții Varlaam și Ioasaf
revers: Sfântul Gheorghe ucigând balaurul
sec. XVI, a doua decada
Muzeul Național de Artă al României
București

21. Sfântul Dumitru
sfârșitul sec. XV- începutul sec. XVI
Mănăstirea Cozia Calimănești
(jud. Vâlcea)

22. Sfântul Teodor Tiron
sfârșitul sec. XV-începutul sec. XVI
Mănăstirea Cozia
Calimănești
(jud. Vâlcea)



11. Sfântul Apostol Luca (cat. 5)
sec. XV, a doua jumătate
Bolnita Mănăstirii Bistrita
(jud. Vâlcea)

12. Sfântul Apostol Luca
detaliu

Sintetizând, putem afirma, fără teama de a greși prea mult, că avem în fața noastră o valoroasă operă de pictură bizantină, realizată într-o prețioasă și rafinată gamă cromatică. Aspectul general deosebit de auster al operei – fără să uităm și de abaterile amintite ce presupun unele vechi reminiscențe – ne permite să considerăm că icoana *Maica Domnului de la Govora* a fost creată în „momentul” când isihasmul a atins culmea influenței sale asupra artei bizantine, deci, după cum se știe, la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea, amintind că Sfântul Grigore Palamas, mitropolit al Thesaloniceului, a fost canonizat în anul 1363⁴⁷.

La cunoscuta Mănăstire Bistrita, renumita ctitorie din secolul al XV-lea a boierilor Craiovești, în care s-au creat și s-au păstrat atâtea opere prețioase pentru istoria, cultura și arta medievală românească, se află, printre altele, o icoană care, după știința noastră, nu a fost încă publicată. Ne referim la icoana ce-l reprezintă pe *Evanghelistul Luca* (il. 11, 12, cat. 5). Lucrarea am remarcat-o și fotografiat-o pe la mijlocul deceniului al șaptelea, însă nu am publicat-o datorită problemelor complexe ce le ridică. Revăzând pentru nu știu a câta oară icoana, de curând am constatat cu surprindere și indignare că cineva a avut îndrăzneala, dar nu și priceperea, să o „lumineze”, cu care ocazie a deteriorat destul de grav pelicula de culoare și o parte din grund.

Dimensiunile, punerea în pagină a semifigurii Apostolului Luca, cartea deschisă, ce cuprinde începutul evangheliei sale, pe care o susține cu ambele mâini în dreptul pieptului (il. 12), ne fac să credem că icoana a făcut parte, inițial, din cinul *Deisis* al unei tâmplice timpurii de dimensiuni nu prea mari. Pentru concepția și stilul icoanei care ne-a preocupat mai mulți ani, este dificil de găsit asemănări în toată aria geografică în care s-au pictat icoane în Evul Mediu. Singurele icoane cu care ar putea suferi o comparație, în ceea ce privește atmosfera generală și o oarecare asemănare tipologică, ar fi cele păstrate din vechea tâmplă a Mănăstirii athonite Hilandar, printre care se mai păstrează și aceea care îl reprezintă pe *Evanghelistul Luca*⁴⁸. Însă icoanele de la Hilandar sunt datate cu destulă exactitate în jurul anului 1360, dată ce nu concordă cu spiritul și factura icoanei de la Mănăstirea Bistrita. Însă, pe de altă parte, stilistic, icoana noastră pare să nu fi fost creată la începutul secolului al XVI-lea, ci mai timpuriu. Siguranța și perfecțiunea execuției, finețea nuanțelor, perfecțiunea realizării detaliilor, solemnitatea tristă a expresiei și, în același timp, sugerarea unui dinamism reținut exprimat prin mișcarea faldurilor himationului, toate aceste trăsături, îmbinate cu o cromatică subtilă și reținută, ne sugerează că icoana a putut fi creată în secolul al XV-lea, mai curând în a doua lui jumătate. Cunoscându-se legăturile de familie ale boierilor Craiovești – începând chiar cu Neagoe de la Craiova (Strehăianu), din veacul al XV-lea, și terminând cu fiul său mai mare, marele ban Barbu, ctitor împreună cu frații săi ai Mănăstirii Bistrita⁴⁹, precum și a protejatului lor din tinerețe, a viitorului domn Neagoe Basarab – cu aristocrația sârbească, nu ar fi exclus ca pictorii care au executat prima tâmplă din biserica mare a mănăstirii – dintre care considerăm că ni s-a păstrat *Evanghelistul Luca* din cinul *Deisis* – să fi fost formați în Serbia, sau chiar la mănăstirea sârbească de la Muntele Athos-Hilandar.

bonă dreptate numită *Epoca lui Neagoe Basarab*, deoarece în cei doar nouă ani ai domniei sale pașnice și luminate cultura și arta ating un nivel neobișnuit de înalt. Autorul *Învățăturilor către fiul său Theodosie* a știut să promoveze o politică culturală în care spiritul creator al epocii s-a putut desfășura în voie și care i-a servit idealurilor de luptă antiotomană, precum și la ridicarea prestigiului instituției domniei.

În această ambianță – la temelia căreia stă, fără îndoială, înțeleapta domnie a lui Radu cel Mare (1495-1508) –, ale cărei ecouri le vom întâlni peste secole, pictura de icoane ocupă un loc de cinste și, alături de *învățăături*, oglindește, poate mai elocvent decât alte genuri artistice, spiritul epocii. În această perioadă *umilii* zugravi se ridică la rangul de *pictori*, în înțelesul renașterii al cuvântului, prin calitatea artistică a operelor lor, prin varietatea iconografică și a simbolurilor ale căror purtătoare sunt, dar mai ales prin încărcătura de sentimente profund umane pe care ei au îndrăznit să le înfățișeze în icoane. Iar numărul relativ mare de icoane – aproape douăzeci și cinci – ne ajută să avem o privire de ansamblu mai completă asupra epocii.

Cele trei icoane cu dublă față de la Curtea de Argeș⁵², din opt câte au fost inițial, erau plasate, odinioară, între coloanele pronaosului supralărgit al Bisericii Episcopale, spre a delimita spațiul rezervat mormintelor. Dintre acestea, mai bine conservată este cea care-l înfățișează, pe o parte, pe *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, iar pe cealaltă parte pe *Cuviosul Alexe, Omul lui Dumnezeu, încadrat de Sfinții Varlaam și Ioasaf* (il. 19, 20, cat. 8), simbolizând se pare lupta împotriva otomanilor, atât prin rezistența pasivă reprezentată prin sfinți ierarhi⁵³ sau cuvioși și asceți, cât și prin cea activă, cu arma în mână, simbolizată de sfinți militari călări în acțiune ca *Sfântul Gheorghe* (il. 19), *Sfântul Dumitru* (il. 21) sau *Sfântul Teodor Tiron* (il. 22). În legătură cu aceste simboluri de natură politică, disimulate de imagini sacre, Emil Lăzărescu spune: „Este evident deci că hieraticul și dinamicul n-au apărut doar întâmplător în cele două reprezentări, ci ele constituie modalități de expresie pe deplin stăpânite de către zugrav și anume în așa măsură, încât cu ajutorul lor el a voit și a reușit să-și accentueze mesajul...”⁵⁴ „Icoana de care ne-am ocupat apare ca o ilustrare a chipului de a privi lumea al vremii și a felului în care era concepută menirea voievodului, pe deplin corespunzătoare celor ce se desprind din întreaga politică a lui Neagoe, ca și din paginile *Învățăturilor*”⁵⁵.

Este momentul să subliniem, încă o dată, că nimic nu se făcea la întâmplare, că numeroasele teme și cicluri iconografice aveau și o explicație anume, adesea uitată în timp, pe care noi trebuie câteodată s-o redescoperim. Astfel, icoana dublă față *Sfântul Gheorghe și Alexe, Omul lui Dumnezeu, cu Sfinții Varlaam și Ioasaf*, în afara semnificației ei de program de luptă antiotomană, mai este legată și de sentimentele pe care le avea Neagoe Basarab față de doi dintre marii demnitari ai curții sale, care s-au călugărit sub numele de Varlaam și Ioasaf, cărora le închină pagini emoționante în *Învățăturile* sale. În *Cuvânt de învățătură al bunului creștin domn Neagoe Voievod, Domnul Ungrovlabiei, către 2 slugi credincioase ale sale și dragi, carele se lepădară de lume și se dederă*



17. *Isus Pantocrator*
sfârșitul sec. XV - începutul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

18. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbtria*
sfârșitul sec. XV - începutul sec. XVI
Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea
(jud. Vâlcea)

Punerea sau readucerea în discuție a acestor icoane din perioada de consolidare a tânărului stat muntean a avut drept scop sublinierea ambianței cultural-artistice complexe, cu multiple și variate împrumuturi, influențe și afirmări semnificative în această perioadă a începuturilor, chiar dacă ne-am aminti doar de apariția donatorilor în costume occidentale, la modă atunci în Țara Românească, pe o icoană bizantină executată la noi de un artist străin. În acest context apare necesitatea unei cercetări mai atente și a reconsiderării unui patrimoniu artistic de mare preț, a conservării și punerii lui în valoare cu atât mai mult cu cât avem trista experiență a degradării complete a icoanei *Maicii Domnului de la Cotmeana*.

Fără îndoială că numărul operelor din această perioadă ce merită și chiar necesită a fi puse sau repuse în discuție este mai mare, însă nici spațiul și nici tematica acestui studiu nu ne îngăduie s-o facem. Vom încerca, așadar, să urmărim și, atunci când vom aprecia că este cazul, să punctăm evoluția picturii de icoane în Țara Românească, așa cum ni se dezvăluie ea în actuala etapă de cercetare.

Dacă în Țara Românească pictura murală din veacul al XIV-lea este astăzi reprezentată doar prin două ansambluri de mare valoare artistică – Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș și pronaosul Mănăstirii Cozia –, din veacul următor, după cum este bine știut, nu s-a păstrat nici măcar un fragment, sau dacă există este prea bine ascuns sub refaceri și repictări ulterioare.

Cu toate vremurile grele prin care a trecut în această perioadă Țara Românească, din cauza luptei pentru independență față de Imperiul Otoman în plină expansiune, a luptelor interne pentru putere dintre facțiunile boierești ce urmăreau interese înguste și a acelorora pentru domnie între diferiți pretendenți de „os domnesc”, viața socială și spirituală și-a urmat cursul istoric. Este suficient să ne amintim doar câteva dintre ansamblurile arhitecturale – oglinda vieții social-politice medievale –, parvenite până la noi, e drept, adesea deformat de refaceri ulterioare, cum ar fi mănăstirile: Govora (județul Vâlcea), Glavacioc (județul Argeș), Bistrița (județul Vâlcea) sau Biserica Mănăstirii Dealu (județul Dâmbovița), unul din cele mai desăvârșite monumente ale arhitecturii medievale din Țara Românească, pentru a ne crea o imagine a efortului creator al epocii. De altfel nici nu s-ar putea explica și concepe ca opere de o atât de mare ținută și valoare artistică, ce ne-au parvenit chiar de la începutul secolului al XVI-lea, să nu fi avut în spate o tradiție, să nu fi fost o continuare firească a unei evoluții.

Câteva ansambluri de pictură murală ce s-au păstrat din secolul al XVI-lea ne permit să avem o viziune de ansamblu asupra picturii din această perioadă, mai cu seamă că ele au fost create la diferite date pe întregul parcurs al veacului, ca Bolnița Mănăstirii Bistrița (1512-1513), Biserica Episcopală de la Curtea de Argeș (1517-1520; 1526; 1545-1547), Biserica din Stănești-Vâlcea (1536), Bolnița Mănăstirii Cozia (1542-1543), Biserica Mănăstirii Snagov (1563), pronaosul Mănăstirii Tismana (1564), Biserica fostei Mănăstiri Bucovăț (1574-1589) sau Biserica fostei Mănăstiri Căluu (1594).

Chiar de la începutul secolului (1512-1513) ni se păstrează un deosebit de valoros ansamblu de pictură murală în interiorul Bolniței fostei Mănăstiri Bistrița (județul Vâlcea)⁵⁰, pictură ale cărei



13-14. Icoană dublă față (cat. 6)
avers: Iisus Pantocrator
revers Răstignirea
1512-1513
Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea
(jud. Vâlcea)



15. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria*
(cat. 7)
1512-1513
Muzeul Național de Artă al României
București

16. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria*
detaliu

concepție și calități plastice pot constitui o verigă de legătură între arta secolelor XIV și XVI. De marea ctitorie de la Bistrița a boierilor Craiovești, care a fost pe parcursul a peste trei veacuri un puternic focar de cultură și artă, din al cărui ansamblu ne-a parvenit, fără modificări majore, doar bolnița, sunt legate primele icoane din secolul al XVI-lea din Țara Românească. Ne referim la cele două perechi de icoane împărătești – *Iisus Pantocrator* și *Maica Domnului Hodigbitria* – ce se află, astăzi, desperechiate, două la Muzeul Național de Artă din București și alte două la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea, care au fost transferate de la Schiturile Păpușa și Păr, situate în apropierea mănăstirii căreia i-au fost destinate inițial⁵¹.

Cu toate că în catalog nu figurează decât două dintre ele – *Iisus Pantocrator* de la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (il. 13, 14, cat. 6) și *Maica Domnului Hodigbitria* de la Muzeul Național de Artă (il. 15, 16, cat. 7) –, mai bine conservate, fiind plasate inițial între stâlpii ce despărteau naosul de pronaos, este necesar să pomenim și despre celelalte două, care făceau parte din tâmpla Bisericii mari a Mănăstirii Bistrița, astăzi desfigurată de refacerile radicale din secolul al XIX-lea. Dar nu numai starea de conservare a celor din urmă ne-a determinat să nu le includem în catalog. Mai există un motiv, cel al datării și al apartenenței lor la *școala cretană* (il. 17, 18). S-ar putea foarte bine ca aceste două icoane, dintre care una a fost repictată grosolan, să fi fost salvate din biserică de la nimicire – cum s-a întâmplat adesea cu obiecte venerate, și cum a fost cazul moaștelor Sfântului Grigore Decapolitul – atunci când, în anul 1509, Mănăstirea Bistrița a fost distrusă de Mihnea cel Rău, și deci să dateze de la sfârșitul secolului al XV-lea, căci mănăstirea a fost ctitorită la sfârșitul secolului al XV-lea. Însă înainte de a ne putea pronunța cu mai multă siguranță, este necesară restaurarea lor și, în special, înlăturarea masivelor repictări de pe icoana *Maica Domnului Hodigbitria* ce se află astăzi la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea. De altfel, dacă nu se găsea inscripția pe maphorionul *Maicii Domnului* care se află la Muzeul Național de Artă, ce indică anul 1512-1513, și cele două icoane din catalog ar fi putut fi atribuite stilistic tot sfârșitului secolului al XV-lea. Dar necesitatea de a aminti icoanele *Maica Domnului Hodigbitria* de la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea și *Iisus Pantocrator* de la Muzeul Național de Artă izvorăște și din faptul că formează împreună cu cele două incluse în catalog un cap de serie. Dacă acestea din urmă sunt opere de artă de o mare sobrietate și austeritate, celelalte două sunt mai fastuoase, mai sărbătorești. De aici se poate trage concluzia că cele prezentate în catalog sunt opere create într-un mediu artistic monastic, iar celelalte două sunt creația unui atelier legat de domnie, mai ales dacă ținem seama că icoanele dintre stâlpii pronaosului Bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș și unele dintre cele numite *de familie* ale lui Neagoe Basarab (1512-1521) au numeroase tangențe cu ele. Aceste două aspecte ale viziunii și stilul picturii de icoane le vom întâlni sub diferite forme pe tot parcursul evoluției icoanelor din Țara Românească.

Perioada cuprinsă, aproximativ, între sfârșitul secolului al XV-lea și primele trei decenii ale secolului al XVI-lea, atât de rodnică în realizări de mare valoare în domeniul cultural-artistic, poate fi pe

metii călugărești, astfel li se adresează Neagoe: „Ție, fătul meu însoțit, că eu fătul meu, aveam mult gând și cuget bun spre tine, să te miluiesc și să te cinstesc, iar tu, fătul meu, ai părăsit cinstea mea, și mila, și odihna. Drept aceea, Domnul Dumnezeu să-ți dea cinstea împărăția ceriului și odihna cu cei ce au plăcut lui. Iară tu, fătul meu Varlaame, chieile domnii mele și cămara mea era în mâinile tale; iară tu te lepădași de cheile mele și cămara mea o ai răpusit. Drept aceea, să mi-ți deschiză Domnul Dumnezeu cămara ceriului, și să mi-ți fie ușile deschise și neoprite, unde sunt vămile înfricoșate în văzduh”⁵⁶.

O altă icoană, la care se adaugă semnificații de natură laică de dată aceasta, pur umane, dramatice, care a atras atenția cercetătorilor încă din secolul trecut și despre care s-au scris numeroase și chiar frumoase pagini⁵⁷, este *Coborârea de pe Cruce* (il. 23, 24, cat. 9). În afara exprimării suferinței și dramei umane, în această icoană, în care apare Despina purtând în brațe pe fiul ei Teodosie, mort, pictorul își permite – lucru nemăpomenit –, prin dimensiunile îndureratei mame ce-și ține capul mort în brațe și mai ales prin paralela compozițională și emoțională, comparația între durerea umană, fie ea și princiară, și cea a Maicii Domnului ce-și plânge Fiul răstignit. Această îndrăzneală, într-o epocă pioasă, se poate explica numai prin pătrunderea, și la noi, a unui suflu al Renașterii italiene⁵⁸.

Cunoscuta *Raclă a Sfântului Nifon* de la Mănăstirea Dionisiu din Athos, donată de Neagoe Basarab, având pictate pe interiorul capacului figura sfântului și, respectiv, cea a voievodului muntean, intră și ea în categoria cutezanțelor epocii, date fiind proporțiile aproape egale ale sfântului cu cele ale donatorului⁵⁹.

Însă *îndrăznelile* în raport cu tradiția și iconografia nu s-au limitat la atât. În câteva icoane, denumite *de familie*, ale lui Neagoe Basarab, portretele donatorilor apar nu pe ramă, ci chiar în câmpul icoanelor. Astfel, în afara *Coborârii de pe Cruce*, despre care s-a pomenit mai sus, portretele de donatori apar în câmpul icoanei atât în cea a *Sfântului Nicolae* (il. 25-27, cat. 10)⁶⁰, cât și în cea a sfinților naționali sârbi *Simeon și Sava* (il. 28-30, cat. 11)⁶¹. Aceasta din urmă este realizată imediat după moartea lui Neagoe Basarab, deci prin anii 1522-1523, dacă se ține seama de personajele reprezentate în partea inferioară a icoanei și hainele de doliu ale Despinei, de un talentat negrav autohton scolar la un atelier de tradiție bizantină, chiar conform părerii unor specialiști iugoslavi, și nu de un pictor sârb⁶².

Icoana care îl reprezintă pe Sfântul Nicolae, pe fondul sacosului cărui se desprind, în stânga, figurile lui Neagoe Basarab cu fiii săi, Theodosie, Petru și Ioan, iar în dreapta Despina Doamna cu Stana și Roxanda, se poate data cu anii 1517-1518, dată confirmată de lipsa fiicei mezine. Anghelaca, decedată la data pictării icoanei. Precizarea datei este cu atât mai importantă cu cât anul executării icoanei a fost acceptat mecanic, cu toate că a fost scris cu alb la o „meremetsire” de la începutul secolului al XIX-lea și indică, în cifre arabe, anul 1517 al erei noastre și nu cel de la facerea lumii, cum se obișnuia în epocă⁶³.

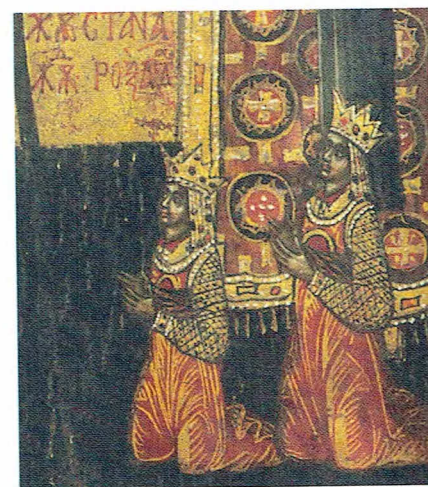
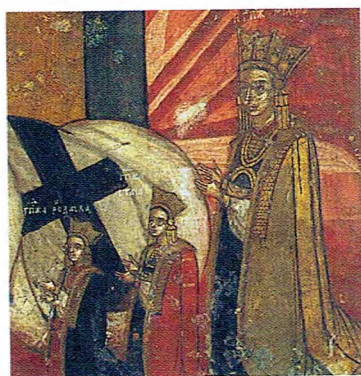
Reprezentarea donatorilor chiar în câmpul icoanei și nu pe rama ei este un fapt rar întâlnit în pictura bizantină și în cea post-bizantină, iar atunci când o întâlnim este mai mult sau mai puțin



23. Coborârea de pe cruce (cat. 9)
cca 1522
Muzeul Național de Artă al României
București



24. Coborârea de pe cruce
detaliu: Doamna Despina-Milita



25. Sfântul Nicolae (cat. 10)
1517-1518
Muzeul National de Artă al României
Bucuresti
26. Sfântul Nicolae
detaliu: Neagoe Basarab cu fii săi,
Teodosie, Petru și Ioan

27. Sfântul Nicolae
detaliu: Doamna Despina-Milita cu
Stana și Roxanda

28. Sfinții Simeon și Sava (cat. 11)
cca 1522
Muzeul National de Artă al României
Bucuresti
29. Sfinții Simeon și Sava
detaliu: Doamna Despina-Milita

30. Sfinții Simeon și Sava (cat. 11)
detaliu: Fiicele lui Neagoe Basarab,
Stana și Roxanda

legată de arta occidentală, unde în această epocă, sub influența Renașterii, au fost reconsiderate figura, rolul și importanța omului în societate, în artă și chiar față de divinitate. Analogiile cele mai gritoare le putem face cu pictura de icoane din Cipru, unde, sub dominația franceză și venețiană și sub influența artei occidentale, apar în secolul al XVI-lea, înainte de ocuparea insulei în 1571 de către turci, numeroase icoane cu donatori, de dimensiuni destul de mari, pictați chiar în câmpul icoanei, având însă îmbrăcămintea de modă apuseană⁶⁴. Apropierile de concepție între icoana *Sfântului Nicolae cu donatori*, a lui Neagoe Basarab, și icoana cipriotă ce reprezintă același sfânt, datată cu secolul al XVI-lea⁶⁵, merg până acolo încât s-ar putea presupune că au fost executate de meșteri formați la aceeași școală. În aceeași ordine de idei, este surprinzătoare asemănarea icoanei de care ne ocupăm cu figura *Sfântului Nicolae* din pictura murală ce se află în absida sudică a Bisericii Mănăstirii Probota (jud. Suceava) (il. 31), fapt ce ne-ar permite să presupunem existența în Țările Române a unui atelier de zugrăvi de influență cipriotă. Însă informațiile în această privință lipsesc încă și ar fi o îndrăzneală prea mare să se susțină, deocamdată, o asemenea ipoteză.

Dacă analogiile, despre care s-a pomenit, sunt interesante pentru stabilirea ariei contactelor, a orizontului epocii lui Neagoe Basarab, semnificația apariției donatorilor de mari dimensiuni chiar în câmpul icoanei este tot atât de importantă pentru pictura noastră de icoane.

O privire de ansamblu asupra istoriei zbuciumate a Țării Românești ne permite să constatăm că fenomenul apariției portretelor de donatori în pictura de icoane, în contextul concepțiilor lumii ortodoxe din sud-estul Europei, este legat de o anumită conjunctură social-politică, de un anume aspect din trecutul poporului nostru. Anticipând, observăm că voievozi ca Neagoe Basarab (1512-1521), Matei Basarab (1632-1654), Mihnea al III-lea (1658-1659) sau Constantin Brâncoveanu (1688-1714), personalități diferite, domnind în epoci diferite, dar având totuși o trăsătură comună – lupta pentru ființa națională –, au recurs la portretul de donator în câmpul icoanei. Fiecare în felul său, în funcție de împrejurările politice și personalitate, cu sabia, cu cuvântul, prin politică, prin cultură sau prin toate laolaltă au apărut în clipe de grea cumpănă integritatea națională, fizică și spirituală, au militat pentru afirmarea ei.

Odată constatat acest fenomen și având în sprijin o manifestare asemănătoare din insula Cipru, care dădea ultimele bătălii în lupta inegală pentru independența sa în fața aceluiași dușman, ne apare ispititoare, și probabil nu departe de adevăr, afirmația că asemenea portrete de donatori au apărut în pictura de icoane tocmai în acele epoci, în timpul acelor domni care prin atitudinea și faptele lor au știut să mobilizeze în jurul lor poporul în lupta pentru un ideal național de neatârnamare și afirmare spirituală. Reprezentarea lor, în câmpul icoanelor sau la poalele crucii cu *Răstignirea*, poate fi interpretată drept o atitudine, un simbol cu profunde semnificații social-politice, care ne permite să pătrundem ceva mai adânc în cunoașterea felului de a gândi, simți și exprima al înaintașilor noștri⁶⁶.



31. *Sfântul Nicolae*
1532
pictură murală
naos, absida de sud
Biserica Mănăstirii Probota (jud. Suceava)



32. Sfântul Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul (cat. 12)
sec. XVI
Casa de Cultură - Muzeu, Comuna Domnesti (jud. Argeș)

Avem șansa ca, în afara icoanelor *de familie* ale lui Neagoe Basarab, a celor patru ce au aparținut Mănăstirii Bistrița-Vâlcea și a celor trei icoane cu dublă față rămase din pronaosul Bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș, dintre care se remarcă aceea reprezentând pe una din fete pe *Cuviosul Alexe Omul lui Dumnezeu*, despre care s-a discutat mai sus, să se fi păstrat din această înfloritoare perioadă opere cu cinul *Deisis*, format din nouă icoane, din tâmpla din secolul al XVIII-lea a Bisericii fostei Mănăstiri din Kruședol (Iugoslavia), donate de Neagoe Basarab ctitoriei mitropolitului Maxim, rudă apropiată a Doamnei Milită⁶⁷, *Plângerea*, din Muzeul Național de Artă, precum și frumoasa icoană din Domnești (jud. Argeș), *Sfântul Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul*⁶⁸ (il. 32, cat. 12).

Impresionantă prin monumentalitate, icoana *Sfântul Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul*, de la Domnești, este o altă dovadă a spiritului creator al epocii. Avem în față noastră o capodoperă de pictură, ale cărei sensuri cu greu se pot desluși. Dacă iconografia ne-a obișnuit să întâlnim aceste personaje din vârful ierarhiei bisericești în rol de intercesori pe lângă severul dar dreptul Judecător, reprezentarea lor într-o atât de neobișnuită compoziție⁶⁹, în care Ioan Botezătorul, după părerea noastră, ocupă locul semnificativ, iar Maica Domnului cu Pruncul în brațe subliniază sensul operei de ex voto, indicând cu dreapta sa spre rotulusul desfășurat și spre capul de pe tîpsie al Înainte-mergătorului, al cărui toiag cruciform formează centrul compozițional, constituie o nouă dovadă a lumii pline de simboluri a epocii. Învăluită într-un sentiment de tragică melancolie, această operă trebuie legată de spectrul morții care a bântuit fără cruțare familia lui Neagoe Basarab. Este mai mult decât probabil ca icoana să fi fost comandată de autorul *Învățăturilor* pentru a străjui mormântul fiului său Ioan, decedat în anul 1518 și îngropat în *necropola* familiei de la Curtea de Argeș, a cărei pictură nu era încă terminată la acea dată⁷⁰. Ea a fost desfigurată recent de un pretins „restaurator în tempera”, pierzând în mare parte din semnificație, cât și din aspectul artistic.

Pentru o înțelegere mai largă a activității artistice din vremea lui Neagoe Basarab, este necesar să amintim și icoane dispărute, despre care doar informații documentare se mai păstrează, cu care voievodul a înfrumusețat unele dintre lăcașurile Țării Românești. Pomenite în scrierea contemporană a evenimentelor a lui Gavriil Protul, care a asistat, printre numeroșii invitați, la sfințirea Mănăstirii Argeșului la 15 august 1517, unele dintre ele au fost aduse chiar din Constantinopol. Astfel, aflăm că icoana *Iisus Pantocrator* – numită „icoana junghiată” datorită unei legende despre această icoană făcătoare de minuni – a fost adusă la Curtea de Argeș cu „multă cheltuială” din Țarigrad⁷¹. La Mănăstirea Nucet (jud. Dâmbovița), voievodul a instalat cu propriile mâini o bogat împodobită icoană a *Sfântului Gheorghe*, iar la Mănăstirea Cozia (jud. Vâlcea) icoana *Sfânta Treime* și cea a *Maicii Domnului*. Tot la Curtea de Argeș, ne spune Gavriil Protul, Neagoe Basarab a instalat la tâmplă, pe lângă icoana *Pantocratorului junghiat*, și o icoană a *Maicii Domnului*, iar dintre icoanele așezate între coloanele pronaosului, autorul pune accentul pe cea care îl reprezenta pe *Sfântul Nifon*.



33. Sfinții Apostoli Petru și Pavel
ulei pe pânză
copie din sec. XIX după o icoană de la
Neagoe Basarab
Muzeul Mănăstirii Ciolanu
(jud. Buzău)

34. Sfinții Apostoli Petru și Pavel
detaliu

La toate acestea am putea adăuga o icoană reprezentându-i pe Apostolii Petru și Pavel, a cărei copie din secolul XIX am aflat-o la Muzeul Mănăstirii Ciolanu (jud. Buzău) (il. 33, 34), pe care în partea inferioară este următoarea inscripție relevantă în limba română cu litere chirilice: „S-au aprobat după un model adus la anu 1512 de dom Neagoe C VE, iar din de nou s-au făcut cu cheltuiala Pr. Dosoftei la anul 1859 mai 1”⁷².

Epoca lui Neagoe Basarab este importantă în procesul evoluției artistice din Țara Românească, după cum s-a putut vedea, nu numai prin „arta majoră”. După cum arhitectura legendarului meșter Manole și pictura murală a lui Dobromir Zugravul vor influența generații de artiști munteni, și pictura de icoane și-a adus din plin obolul pe altarul artei naționale, permițând, poate cu și mai multă elocvență, să pătrundem astăzi spiritul unei epoci îndepărtate din istoria noastră. Pe tot parcursul evoluției, până în secolul al XIX-lea, pictura de icoane din Țara Românească va fi tributară, mai evident sau mai puțin evident, artei *Epocii lui Neagoe Basarab*, perioadă în care s-au cristalizat principalele sale trăsături și asupra căreia tocmai din aceste motive s-a insistat mai mult.

Vorbind despre spiritul *Epocii lui Neagoe Basarab*, este greu de evitat să amintim isihasmul – acest curent profund mistic, reactivat la Athos în prima jumătate a veacului al XIV-lea, stârnind aprige dispute în Imperiul Bizantin –, căruia unui cercetător i-au atribuit o influență exagerată, după părerea noastră, asupra culturii din această epocă. Diluate de un interval de aproape două sute de ani, pătrunse la noi prin filieră sârbească, concepțiile isihaste, care promovau îndepărtarea de lume, de tot ce este lumesc și o cufundare profundă în rugăciune, ceea ce ar permite în final contopirea mistică cu divinitatea, nu au nimic comun cu spiritul epocii. Numeroși cercetători au subliniat, în repetate rânduri, înaltele calități literare și ideile îndrăznețe ce țin de concepțiile renaștentiste despre lume pe care le conțin *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, iar pe autorul ei l-au considerat ca fiind om de cultură al vremii sale cu „gust deosebit pentru frumos și măreție”⁷³. Fără gând de a tăgădui religiozitatea vremii, inclusiv cea a voievodului cărturar, toate creațiile artistice ce ne-au parvenit poartă amprenta umanismului, a fastului, a bogăției, a dorinței de afirmare, a frumosului la dimensiune umană. Și dacă în scrierile epocii sunt prezente, cum de altfel este și firesc, concepții religioase, iar uneori acelea ce țin de isihasm, spiritul acestui curent mistic nu este nici pe departe definitoriu pentru spiritul întregii epoci. Este suficient să ne gândim la înfățișarea Bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș, ridicată sub îndrumările ctitorului – elegantă, prețioasă, degajând un sentiment de optimism –, sau la pictura tabloului votiv din același lăcaș – fastuos, impunător –, ce subliniază puterea și grija pentru perpetuarea ideii dinastice, ca să ne convingem de *dominanta* epocii.

După cum era firesc, perioada următoare a evoluției picturii din Țara Românească, până spre începutul veacului al XVII-lea, este marcată puternic de prestigiul artei din primele decenii ale secolului XVI, precum și de perpetuarea unor tradiții de iconografie și tehnică în atelierele formate încă de atunci. Fără să avem date documentare privind întemeierea unor *școli* de pictură în *Epoca lui Neagoe Basarab*, din operele ce ne-au parvenit putem deduce existența a cel puțin două. Una, cu tendințe spre o mai mare severitate în expresie și colorit, formată după toate probabilitățile la Mănăstirea vâlceană Bistrița – un puternic focar de cultură și artă de sub oblăduirea puternicei familii a Craioveștilor –, și alta, poate în capitală, ce generează o pictură mai fastuoasă, cu un colorit mai strălucitor, răspunzând exigențelor puterii laice a curții.

În condiții istorice deosebit de nefavorabile – expansiunea Imperiului Otoman care, după bătălia de la Mohács (1526), suprimă regatul feudal maghiar și aduce Transilvania sub suzeranitatea sa (1541) – se înăsprește controlul și exploatarea Țării Românești, unde pe plan intern se dau lupte crâncene între partide boierești și pretendenți la domnie, ce ruinează țara. Între moartea lui Neagoe Basarab (1521) și urcarea pe tron a lui Mihai Viteazul (1593) – deci în 72 de ani, în care s-au succedat în scaunul domnesc 32 de voievozi, durata medie a unei domnii fiind deci cu ceva peste doi ani – nu se poate vorbi de o înflorire artistică, însă nu se poate vorbi nici despre o stagnare. Căutările acestei perioade, instabile pe tărâm politico-social, s-au materializat adesea prin opere remarcabile. Să ne amintim doar de arhitectura Mănăstirii Valea (jud. Argeș) (1537), de Bolnița Coziei (1541), de Mănăstirea Bucovăț (jud. Dolj) (1571), de Mănăstirea Cobia (jud. Dâmbovița) (1572), de Biserica Domnească din Târgoviște (1585), de Mănăstirea Tutana (jud. Argeș) (1582-1588) sau de Mănăstirea Căluu (jud. Olt) (1588), precum și de ansamblurile de pictură murală despre care vom aminti mai jos.

Se mai schimbă în această lungă și zbuciumată perioadă nu numai condițiile economice, ci chiar comanditarii. Acum, în afară de domn și mari boieri, cum au fost Craioveștii, se afirmă unii boieri cu posibilități economice mai restrânse și cu o mentalitate și orizont cultural specifice clasei din care făceau parte. Însă cu toate schimbările survenite pe plan economic și social-politic, în condițiile Evului Mediu, tendința de afirmare socială și politică a personalității, fie a voievodului, fie a boierului, se manifestă și pe tărâm artistic-religios, continuând tradițiile, adaptându-le epocii.

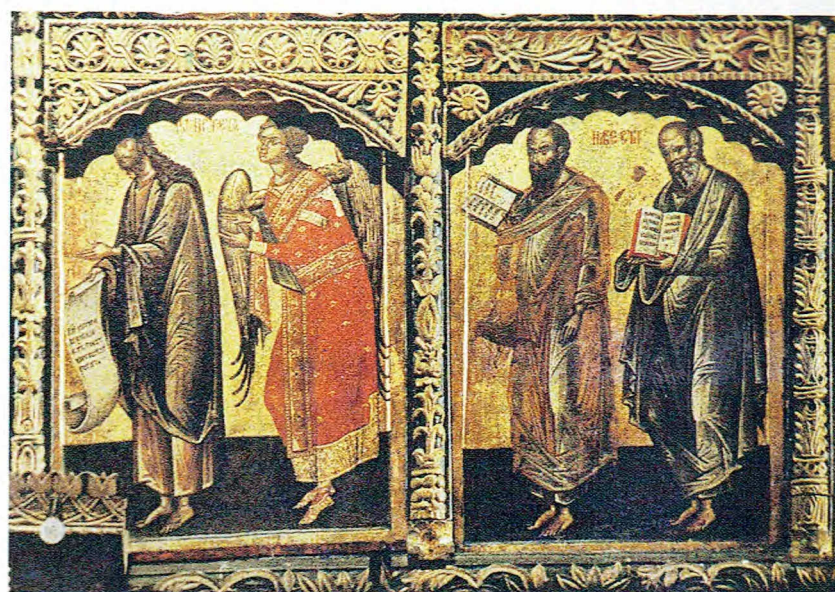
Puțin numeroase și încă insuficient cercetate, icoanele din această epocă au fost în cel mai fericit caz datate cu atotcuprinzătorul *secol al XVI-lea*. Din fericire însă, din această perioadă ne-au parvenit câteva ansambluri de pictură murală, eșalonate pe întregul veac, înlesnind urmărirea în linii mari a unor etape parcurse de pictură, precum și

concepțiile ce au stat la temelia creației artistice. Ne referim la ansamblurile de picturi murale – pomenite deja în parte – din Mănăstirea Stănești (jud. Vâlcea) (1536), Bolnița Coziei (1542-1543), la cel al Mănăstirii Snagov (jud. Ilfov) (1563), la pictura din pronaosul Mănăstirii Tismana (jud. Mehedinți) (1564), la cea din Mănăstirea Bucovăț (jud. Dolj) (1574 în altar și naos și 1579-1589 în pronaos), precum și la cea care mai așteaptă să fie curățată, conservată și pusă în valoare la Căluu (jud. Olt) (1593-1594)⁷⁴.

Studiul comparativ al icoanelor din această perioadă cu picturile murale mai sus amintite ne permite să remarcăm un anumit spirit, comun ambelor ramuri ale picturii, concretizat în proporțiile personajelor, în tratarea cutelor veșmintelor și în tipologie. Diferențele stilistice rezidă adesea numai în materialele și tehnica deosebite în care au fost executate. Se poate afirma că, în linii generale, pictura acestei epoci continuă în mod vădit pe aceea din perioada precedentă, schimbările ce survin fiind mai mult de ordin formal. Se observă acum o ușoară modificare a *canonului*, dimensiunile capului față de restul corpului fiind mai mici, mișcarea mai accentuată, dar adesea stângace, tratarea veșmintelor mai convențională și mai rigidă, monumentalitatea adesea diminuată și o expresie mai puțin viguroasă a personajelor. Aceste nuanțe noi, alături de o tratare mai puțin minuțioasă și rafinată a carnației și de schimbări în tipologia personajelor, ale căror trăsături se mărunțesc și și pierd din expresia severă, le întâlnim frecvent în icoanele timpului, constituind în linii mari o caracteristică.

În spiritul celor expuse mai sus, este necesar să prezentăm, sau să amintim numai, câteva icoane care jalonează, am putea spune, perioada amintită a veacului al XVI-lea. Astfel, o frumoasă icoană păstrată în Muzeul Mănăstirii Hurezi vine să completeze imaginea noastră asupra picturii de icoane din Țara Românească din prima jumătate a secolului al XVI-lea, având numeroase contingente în concepție, viziune și realizare cu pictura murală din Bolnița Coziei (1542-1543). Ea îi reprezintă pe *Maica Domnului și pe Arhanghelul Mihail*, fiind de fapt un fragment din cinul *Deisis* al unei tâmplă din care nu ni s-au păstrat și alte piese (*il. 35, cat. 13*). De dimensiuni destul de reduse, cu toate că personajele sunt redată în picioare, este în concordanță cu ceea ce va fi fost o tâmplă în curs de amplificare spre una evoluată. Icoana este lucrată cu o deosebită acuratețe, vădind o accentuată înclinație spre fast, cu o punere în pagină care denotă un calcul strict în folosirea spațiului dat, cu o tipologie ce ne amintește pictura lui Dobromir Zugravul de la Curtea de Argeș, dar și icoanele din tâmplă de la Mănăstirea Krušedol (Iugoslavia), donate de Neagoe Basarab în jurul anului 1513 (*il. 36*). Fără a se ridica la înalta ținută artistică și spirituală a icoanei de la Domnești, prin grația mișcării și a gesturilor, autenticitatea sentimentului umanizat și prin coloritul său viu și cald în același timp, această operă se plasează printre acele exemplare care, prin intermediul limbajului plastic, exprimă cu plenitudine spiritul nou, de care s-a pătruns arta epocii⁷⁵.

În icoana *Iisus Pantocrator* (*il. 37, cat. 14*)⁷⁶, din tâmplă Bisericii Mănăstirii Stănești-Lungești (jud. Vâlcea), datată printr-o inscripție de donație cu anul 7066 (1558-1559), aflăm o nouă viziune a picturii de icoane. Cu toate că mai păstrează din vechile tradiții unele trăsături, imaginea cedează din severitatea



35. *Maica Domnului și Arhanghelul Mihail*
(parte din *Deisis*) (cat. 13)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mănăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

36. Fragment de tâmplă
sec. XVI
Biserica Mănăstirii Krušedol
Iugoslavia



37. *Iisus Pantocrator* (cat. 14)
1558-1559
Biserica Mănăstirii Stănești
Comuna Lunghești (jud. Vâlcea)

38. *Sfântul Arhanghel Mibail* (cat. 15)
mijlocul sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Bistrita
(jud. Neamț)

Atotțiitorului, iar maiestatea figurii este diminuată, prin elegantă și sveltete, de o nouă concepție de a pune în pagină o semifigură. Aerul de blândețe visătoare pe care îl degajă această interesantă icoană ne duce cu gândul la icoanele moldovenești, mai cu seamă că la aceasta contribuie și nimbul în relief cu ornamente florale stilizate ce înconjoară capul lui Iisus. Este primul nimb în relief – după știința noastră – din pictura de icoane din Țara Românească.

O altă interesantă icoană din Țara Românească este aceea care îl reprezintă pe *Arhanghelul Mibail* (il. 38, cat. 15), ce se află astăzi la Muzeul Mănăstirii Bistrita-Neamț și care, în pofida timpului și a *luminărilor* neadecvate, constituie și astăzi o valoroasă operă de artă ce ne permite să urmărim evoluția picturii muntenești. Se cunoaște documentar că a fost găsită în secolul XIX la Schitul Topolnița (jud. Mehedinți) și a fost datată cu secolul al XVII-lea⁷⁷. Schitul Topolnița, conform tradiției, a fost fondat de voievodul Radu I (cca 1377-cca 1383)⁷⁸, sau, mai probabil, de boierii Craiovești în secolul al XVI-lea și refăcut la mijlocul veacului al XVII-lea⁷⁹. Deci icoana putea face parte dintr-un ansamblu de pictură mai vechi de secolul al XVII-lea. În acest sens proporțiile, iconografia, stilul, factura și chiar suportul icoanei pledează pentru datarea ei cu mijlocul veacului al XVI-lea. Dimensiunile ei ne permit să credem că a aparținut cinului de icoane împărătești dintr-o biserică de mari dimensiuni – poate chiar Mănăstirii Tismana, care la mijlocul secolului al XVI-lea a fost supusă unor renovări și refacerii ansamblului de pictură murală și foarte probabil a picturii de icoane din tâmplă. Este posibil și chiar probabil că datorită unei nenorociri ce s-a abătut asupra Tismanei – cum a fost de pildă incendierea ei de către turci în anul 1788⁸⁰ – o parte din obiecte să fi fost duse la Schitul Topolnița din apropiere, care era pe deasupra și metoh al mării mănăstiri⁸¹. Cu toate că icoana *Arhanghelul Mibail* păstrează încă din trăsăturile stilistice ale *Epocii lui Neagoe Basarab*, cum ar fi de pildă iconografia, paginația, cromatică, costumul, imaginea nu reușește să impună prin severitate, iar ovalul prelung și inexpresiv al capului de proporții mai mici o lipsește de vigoarea specifică a Arhistrategului oștilor cerești. Analogiile evidente între chipul din icoană și cele ale ctitorilor din tablourile votive din bisericile mănăstirilor Snagov (1563) și Tismana (1564), realizate de Dobromir Zugravul din Târgoviște sau – spre a nu fi confundat cu Dobromir zugravul care a pictat ctitoria lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș – numit și „Dobromir cel Tânăr”, ispitesc pe cercetător să-i acorde icoanei aceeași paternitate.

O deosebit de interesantă icoană este cea pe care, probabil, o pomenește Alexandru Odobescu în a sa povestire științifică *Câteva ore la Snagov*, când, descriind îmbrăcămintea jupânițelor timpurilor trecute, spune că „Rada, fiica Barbului comisul la 1565, dăruiește pentru icoana *Maicii Preacurate* de la Snagov o podoabă de cap femeiască...”⁸². Probabil că icoana de tipul Glicophilusei – o variantă a Eleusei numită *Țelovanie* –, ce provine de la Mănăstirea Snagov (jud. Ilfov) (il. 39, cat. 16) și după știința noastră prima de acest tip iconografic ce s-a păstrat în Țara Românească – cu toate că în Moldova secolului al XVI-lea Maica Domnului Eleusa era destul de răspândită –, este aceeași icoană despre care ne vorbește Alexandru Odobescu după un



39. Maica Domnului Glicophilusa - Telovanie (cat. 16)
1563-1565
Muzeul Național de Artă al României
București



40. Sfântul Apostol Matei (cat. 17)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

41. Sfântul Apostol Marcu (cat. 18)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

document al timpului (1565). Deși, la o primă cercetare, este purtătoare a unor trăsături deosebite și pare creată într-o epocă anterioară, comparată cu pictura Bisericii Mănăstirii Snagov, refăcută în anul 1563, și în special cu cea din pronaos, unde Maica Domnului apare în această ipostază, se observă unele analogii stilistice la care se adaugă frecvența tipului iconografic al Eleusei, care a preluat în acest ansamblu pictural locul obișnuitei Hodighitri⁸³. Și mai semnificativ este faptul că în *Acatistul Maicii Domnului*, în icosul 24, închinat laudei Maicii Domnului, ce se ilustrează printr-o mare și solemnă procesiune a icoanei miraculoase a *Hodighitriei* care a salvat Constantinopolul asediat de dușmani, la Snagov în locul acestui tip iconografic tradițional este pictată icoana *Eleusei*. De altfel, în Țara Românească, începând cu pictura din veacul al XIV-lea din pronaosul Coziei, cu excepția celei de la Snagov, în icosul al 24-lea, din câte știm, este redată icoana *Hodighitriei*. Și, dacă nu tocmai din cauza cinstirii „icoanei vechi” ar fi introdus zugravul acest tip iconografic în pictura murală de la Snagov, credem că suntem îndreptățiți să atribuim icoana anilor 1563-1565, nu numai datorită asemănărilor stilistice cu pictura murală din această biserică, dar și cu cea din pronaosul Tismanei. Pe lângă aceste considerente nu este de neglijat faptul că s-a abordat tocmai în această perioadă tipul iconografic al Glicophilusei, care pretindea prin subiectul său îndulcirea formelor și a expresiei. Este cazul ca în acest context să subliniem că atât icoana *Maica Domnului Glicophilusa*, ce provine de la Mănăstirea Snagov, cât și cea a lui *Iisus Pantocrator*, din anul 1558-1559 de la Stănești-Lungești, de care ne-am ocupat cu puțin înainte, poartă inscripții denominative în limba slavă – respectiv *Țelovanie* și *Vsederjitel*.

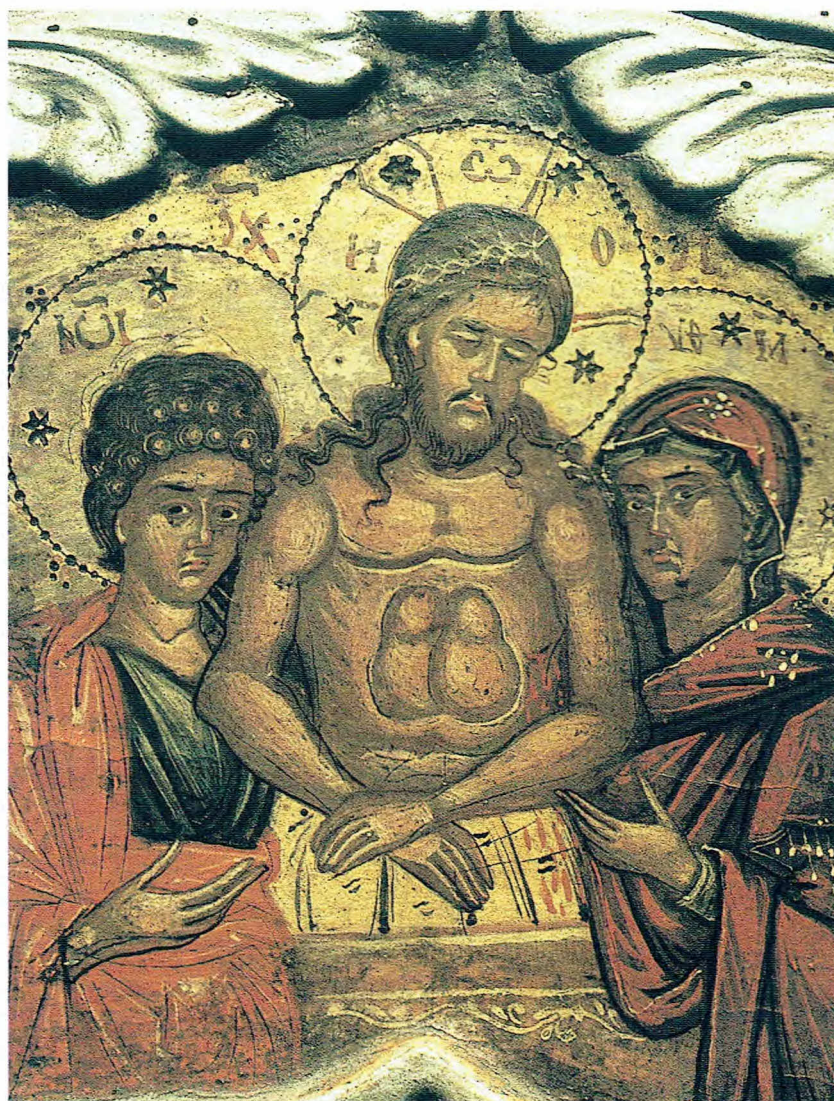
După această icoană, care nu se încadrează întru totul în viziunea epocii, este necesar să abordăm o pereche de icoane muntenești, *Apostolul Matei* (il. 40, cat. 17) și *Apostolul Marcu* (il. 41, cat. 18), deoarece și ele fac excepție de la regula generală, subliniind încă o dată că nu se poate vorbi în artă, și mai ales în cea a icoanelor, de o strictă unitate stilistică și o evoluție rectilinie. Supunându-se greu unei datări mai strânse, deoarece, cu toate că păstrează monumentalitatea, vigoarea și strălucirea cromatică proprii icoanelor de la începuturile veacului al XVI-lea, în realizarea plastică ele țin de o altă viziune. Tratarea viguroasă prin desenul incisiv al formelor, trecerea bruscă de la umbră la lumină, rigiditatea și schematismul decorativ al veșmintelor le situează cam pe la începutul celei de a doua jumătăți a secolului.

După tradiție, aceste icoane erau considerate ca provenind din Moldova veacului al XVI-lea, și chiar autorul acestor rânduri, cu ani în urmă, le-a publicat ca atare, de altfel ca și alți cercetători mai târziu⁸⁴. Studiarea lor mai atentă ne-a convins că nu au nimic comun cu arta Moldovei, că sunt muntenești, mai ales că s-a constatat proveniența lor din fosta colecție a colonelului Papazoglu, compusă din opere culese în peregrinările sale prin Țara Românească. Foarte probabil, ele au fost introduse în tâmpla Bisericii Mănăstirii Bistrița-Vâlcea cu ocazia unei *restaurări* și înlocuiri a icoanelor degradate din tâmpla veche. Autorul lor a căutat, fără să reușească, să se apropie de icoanele vechiului *Deisis*, cum reiese din comparația cu icoana *Apostolul Luca* despre care s-a vorbit mai înainte.



La Schitul Ciocanul de lângă Bughea de Jos (jud. Argeș), în naosul bisericii se află o lucrare cu totul ieșită din comun pentru pictura de icoane. Scena este realizată pe un suport de lemn dreptunghiular, ornat cu baghete, flori și semipalmete ce ne amintesc ușa Bisericii Mănăstirii Cotmeana, partea de jos a dreptunghiului, decupată în formă de trilob, presupunând coronamentul unei deschideri. Pe această formă ciudată de lemn sculptat, grunduit și aurit, este pictată scena *Iisus Împăratul Gloriei* (il. 42, 43, cat. 19), cunoscută în arta occidentală sub denumirea de *Pietà*, cu toate că inscripția în slavonă indică *Coborârea de pe cruce*. Maica Domnului și Apostolul Ioan tânăr susțin capul lui Iisus, iar doi arhangheli străjuiesc lateral scena centrală. După formă și conținutul iconografic, această lucrare nu putea să-și aibă locul decât în proscomidie. Și dacă în pictura murală această temă o întâlnim destul de frecvent în acest loc al altarului, în pictura de icoane, după știința noastră, mai există doar un exemplu în Moldova veacului al XVI-lea, dar deosebit ca detalii iconografice, asupra căruia ne vom opri la locul cuvenit. Din câte știm, *Pietà* de la Schitul Ciocanul nu a fost publicată și prin urmare nu avem posibilitatea să confruntăm părerea noastră cu a altora. Analizând iconografia, stilul, tratarea carnației în general și în special realizarea anatomică a corpului lui Iisus, la care se adaugă cromatica vie a ansamblului, această remarcabilă realizare artistică este databilă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (il. 43).

La Muzeul Patriarhiei de la Mănăstirea Antim se află mai multe icoane interesante, dintre care unele au fost sau vor fi analizate la momentul oportun, printre ele se află un frumos *Deisis* alcătuit din trei icoane: *Iisus Pantocrator* tronând, *Maica Domnului cu Arhanghelul Mihail* și *Ioan Botezătorul cu Arhanghelul Gavriil* (il. 44, cat. 20).



42. *Iisus Împăratul Gloriei* (*Pietà*) (cat. 19)
sec. XVI, a doua jumătate
Biserica Schitului Ciocanul
Bughea de Jos (jud. Argeș)

43. *Iisus Împăratul Gloriei*
detaliu



Nu ne vom opri decât asupra acesteia din urmă deoarece prima este destul de degradată, iar cea de a doua – *Maica Domnului cu Arhanghelul Mibail* (il. 45) – este o copie bună după icoana inițială din ciclu care, probabil din cauza unor deteriorări, a fost înlocuită. După dimensiuni icoanele au făcut parte dintr-o tâmplă mare, a unei biserici ai cărei ctitori erau cu dare de mână și simț artistic. În icoana analizată, personajele sunt redată în picioare, cu capetele puțin plecate și mâinile întinse spre Pantocrator în semn de rugă (intercesiune) – și, ceea ce este mai puțin obișnuit, Arhanghelul Gavriil își duce mâna dreaptă la inimă. Cele două figuri se desprind cu eleganță de pe fondul de aur, fiind alungite și cu capetele mici. Desenul caligrafic și folosirea striatiilor fine de aur pe aripi și ornamente, iar în cazul Pantocratorului pe himation și tron, veșmintele tradiționale, cromatică vie, dar potolită contrastează, pe alocuri, cu accente violente și convenționale în tratarea cutelor. Toate aceste elemente stilistice ne îndreptătesc să datăm icoanele *Iisus Pantocrator* și *Ioan Botezătorul cu Arhanghelul Gavriil* cu mijlocul celei de a doua jumătăți a veacului al XVI-lea. O icoană *Iisus Pantocrator*, asemănătoare stilistic, dar de dimensiuni mai mici, se află în Muzeul Mănăstirii Polovragi (jud. Gorj).

De o simetrie și un echilibru compozițional perfecte este icoana *Soborul Sfinților Petru și Pavel* (il. 46, cat. 21), de la Muzeul Național de Artă, ce datează de la finele veacului al XVI-lea. Cei doi principali apostoli ai creștinătății susțin un chivot reprezentând un lăcaș de plan central, binecuvântați de sus, de Iisus în Glorie. Conform tradiției, fondul este de aur, culorile veșmintelor pregnante, desenul precis, dar cu toate acestea imaginea rămâne distantă. Figurile prelungi cu capete mici sunt înțepenite, după cum și veșmintele lor sunt înțepenite și ele, cutate rigid, convențional. Simetria compozițională este tulburată de cromatică, prin pata rece, stinsă a siluetei Sfântului Petru, și cea caldă și vie a Sfântului Pavel. Cu toate că probabil zugravul a dorit prin culoare să evoce și să sublinieze temperamentul personajelor, aceasta nu a dus la reușita deplină a operei în ansamblu.

În această perioadă de căutări, intermediară între cele două epoci de mare înflorire artistică și culturală din Țara Românească – epoca lui Neagoe Basarab⁸⁵ și cea a lui Matei Basarab – în care, după cum s-a putut observa, se respectă și se continuă tradițiile iconografice și tehnice, apar la sfârșitul secolului al XVI-lea și în primul sfert al secolului al XVII-lea unele mutații, ce prevestesc orientări noi în arta icoanelor.

Sfârșitul de secol XVI, sau începutul celui următor, le putem atribui, pe temeuri stilistice și iconografice despre care s-a pomenit mai sus, cele două icoane împărătești *Iisus Pantocrator cu doisprezece apostoli* (il. 47, cat. 22) și, probabil, *Maica Domnului cu Pruncul Hodigitria cu doisprezece prooroci*, aflate în pronaosul Bisericii Domnești din Ocnele Mari (jud. Vâlcea), care provin din Biserica Adormirea Maicii Domnului⁸⁶, numită „Afumați”, din aceeași localitate, construită, conform tradiției, în secolul al XVI-lea.

Revenind pe un teren mai sigur în privința datărilor, se impune atenției icoana, de o remarcabilă ținută artistică, *Iisus Pantocrator*, a lui Stoica Zugravul din Târgoviște, datată prin



44. Sfântul Ioan Botezătorul și Arhanghelul Gavriil (parte din *Deisis*) (cat. 20) mijlocul celei de-a doua jumătăți a sec. XVI Muzeul Național de Artă al României București

45. *Maica Domnului cu Arhanghelul Mibail* (parte din *Deisis*) copie din sec. XVIII după icoana inițială Muzeul Național de Artă al României București

inscripție cu anul 1615-1616⁸⁷, ce se află în pronaosul Bisericii fostului Schit Brădet din județul Argeș (il. 48, cat. 23). Această operă semnificativă este importantă atât pentru faptul că face legătura între pictura secolului precedent și noile concepții ce încep treptat să se afirme, ea fiind un descendent direct al icoanei *Iisus Pantocrator* de la Biserica fostei Mănăstiri Stănești-Lungești (il. 37) din jud. Vâlcea, executată în 1558-1559, despre care s-a vorbit mai sus, cât și pentru că este una dintre ultimele reprezentări iconografice ale Pantocratorului înfățișat până la brâu, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea generalizându-se reprezentarea lui pe tron. Un adevărat document, *Pantocratorul* de la Brădet ne vorbește despre măiestria artistică și știința meșteșugului la pictorul Stoica din Târgoviște, despre nivelul la care se afla școala de iconari din capitala Țării Românești și exigențele artistice ale clasei feudale din epocă. Din păcate, la o ultimă „restaurare” rama icoanei a fost vopsită cu un negru intens, neîntâlnit în epocă, ce alterează imaginea.

Tot în Biserica fostului Schit Brădet se află icoana *Înălțarea*, considerată a fi pereche cu *Pantocratorul* lui Stoica Zugravul⁸⁸. După părerea noastră, ea nu poate fi datată mai devreme de jumătatea veacului al XVII-lea, judecând după caracteristicile ei tehnice, prepararea suportului, traversele, relieful ramei, prepararea grundului și a foiței de aur, dar și după prezența unor influențe ale artei populare. Ne-am oprit atenția asupra acestei icoane deoarece surprindem, în realizarea ei, unele aspecte ca: renunțarea la eleganta alungire a figurilor, folosirea unor culori mai dense, mai acoperitoare în redarea carnației, ce permit urmărirea pensulației, precum și o expresie mai frustă a fețelor, trăsături pe care le vom întâlni frecvent în operele iconarilor de după Matei Basarab.

Revenind la perioada de cumpănă între veacurile al XVI-lea și al XVII-lea, remarcăm existența a patru icoane reprezentând același tip iconografic al Eleusei, realizate într-o manieră apropiată, dar diferite ca nuanță plastică și expresivitate. Ne referim la *Maica Domnului* (il. 49) din Biserica fostei Mănăstiri Stănești-Lungești (jud. Vâlcea), executată de Andrei Zugravul, despre care s-a pomenit mai sus, la cea din Biserica din Bumbuiesti (jud. Vâlcea), la cea din Biserica Albă din Târgoviște, precum și la cea de la Ruda-Bârsești (jud. Vâlcea).

Fără să fie nici cea mai veche dintre cele patru și nici cea mai realizată din punct de vedere artistic, fără îndoială interesul cel mai mare îl suscită icoana din Ruda-Bârsești (il. 50, cat. 24) datorită inscripției de donație cu aur și a faptului că poartă anul când a fost executată (1624-1625). Asemănătoare din punct de vedere tehnic cu icoana *Pantocratorului* de la Schitul Brădet, fapt ce ne permite s-o atribuim unui atelier târgoviștean, monumentală icoană a *Maicii Domnului* din Ruda-Bârsești este încărcată de un sentiment de tragic lirism, la care a concurat și alegerea subiectului iconografic, pentru care probabil artistul avea o preferință. Numai astfel, și nu datorită necunoașterii iconografiei, putea să apară pe icoană inscripția „*Hodighitria*”, a tipului iconografic solicitat probabil de comanditar, pe o variantă a *Eleusei*, denumită *Maica Domnului a Patimilor*. Este puțin probabil ca un artist cu aptitudinile și cunoștințele de care a dat dovadă pictorul în



46. Soborul Sfinților Petru și Pavel (cat. 21)
finele sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

47. Iisus Pantocrator cu doisprezece apostoli
(cat. 22)
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
Biserica Sfântul Gheorghe - „Domnească”
Ocele Mari (jud. Vâlcea)



48. Iisus Pantocrator (cat. 23)
1615-1616
Zugravul Stoica din Târgoviste
Biserica Schitului Brădet
(jud. Argeș)

49. Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa
sec. XVI-XVII
Andrei Zugravul
Biserica Mănăstirii Stănești
Comuna Lunghești (jud. Vâlcea)

50. Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa (cat. 24)
1624-1625
Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bărești
Comuna Bercioiu (jud. Vâlcea)

51. Maica Domnului cu Pruncul -
Eleusa (cat. 25)
sec. XVI-XVII
Palatu. Episcopal
Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)



48. Iisus Pantocrator (cat. 23)
1615-1616
Zugravul Stoica din Târgoviste
Biserica Schitului Bradet
(jud. Argeş)

49. Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa
sec. XVI-XVII
Andrei Zugravul
Biserica Mănăstirii Stănestei
Comuna Lungesti (jud. Vâlcea)

50. Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa (cat. 24)
1624-1625
Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești
Comuna Bercioiu (jud. Vâlcea)

51. Maica Domnului cu Pruncul -
Eleusa (cat. 25)
sec. XVI-XVII
Palatul Episcopal
Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)

realizarea icoanei să comită o greșeală atât de gravă pentru epoca respectivă.

Importanța icoanei din Ruda-Bârsești nu constă numai în valoarea sa artistică și documentară, ci și în faptul că permite datarea prin analogii stilistice, iconografice și tehnice a celor trei remarcabile piese ale picturii vechi românești: *Maica Domnului Eleusa* din satul Bumbuiești-Țara Loviștei⁸⁹ (il. 51, cat. 25), pătrunsă de lirism și căldură, o impunătoare creație a picturii medievale românești de la sfârșitul secolului al XVI-lea sau începutul celui următor, precum și *Maica Domnului Eleusa* (il. 49) din Biserica fostei Mănăstiri Stănești-Lungești⁹⁰, semnată cu aur de Andrei Zugravul, artist remarcabil, în a cărui operă se observă o puternică influență a picturii grecești. Tot influenței grecești, sau mai curând a *școlii italo-cretane*, îi datorăm și impresionanta icoană a *Maicii Domnului Eleusa* din Biserica Albă din Târgoviște, care îmbină fericit o cromatică sărbătorească cu o expresie de melancolie⁹¹ (il. 52, 53, cat. 26).

Înainte de a ne îndepărta de zonă, nu putem să nu semnalăm că în tâmpla de zid a aceleiași Biserici Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești, în afară de *Maica Domnului Eleusa*, de care ne-am ocupat, se află o altă icoană împărătească de un mare interes. Ne referim la *Iisus Pantocrator tronând* (il. 54) înconjurat de doisprezece apostoli, patru sfinți și încununată de un Iisus în Glorie, străjuit de doi arhangheli. Interesul și importanța acestei icoane constă în pregnantă influență a picturii moldovenești din secolele XVI-XVII, ce se observă de la prima vedere, iar la o cercetare mai amănunțită se poate constata, după concepție, iconografie, tipologie și tehnica realizării, că este chiar opera unui zugrav moldovean și că face parte din aceeași familie stilistică de icoane ca *Maica Domnului Eleusa* din Muzeul Mănăstirii Bistrița-Neamț (il. 175, cat. 98).

Semnificația prezenței unei icoane moldovenești în inima Țării Românești, la cumpăna veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea, necesită a fi subliniată, explicându-se prin însăși istoria țării, prin funcțiile înalte ocupate de exponenții familiei Rudeanu, ctitorii bisericii, la curtea lui Mihai Viteazul (Teodosie Rudeanu, mare logofăt, a scris cronica oficială a domniei lui Mihai Viteazul, în prima parte a domniei acestuia, 1593-1597, și a lui Simion și Gavril Movilă).

În același context de confluente artistice poate fi plasată, credem, interesanta icoană *Iisus Împărat și Mare Arbiereu* (il. 55, cat. 27), din Muzeul Național de Artă, care parcă ar fi coborât direct din pictura murală a absidei sudice a unei biserici. Monumentală prin punerea în pagină, strălucitoare prin colorit, datorită și înlăturării la o restaurare a stratului de verni original, care-i conferea o unitate cromatică mai potolită, icoana se apropie stilistic și tipologic de pictura Mănăstirii Bucovăț (jud. Dolj), purtând însă și amprenta unor înrăuriri moldovenești, prin expresia mai puțin severă a chipurilor, ornamentația florală în relief de pe ramă și nimburile în relief. Inscriptiile făcute atât în limba slavonă (pe rotulusurile desfășurate ale intercesorilor), cât și în cea română (textul Evangheliei ținută de Iisus), inscripția de donație făcută cu litere de culoare albă, parțial distrusă, care permite, totuși, citirea numelui donatorului (Stadco sau Staico), precum și existența, odinioară, a numelui zugravului (azi dispărut, păstrându-se



52. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
(cat. 26)
sec. XVI-XVII
Biserica Albă din Târgoviște
(jud. Dâmbovița)

53. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
detaliu



54. Iisus Pantocrator tronând
sec. XVI-XVII
Zugrav moldovean?
Biserica Sfintii Voievozi din Ruda-Bârsesi
Comuna Bercioiu (jud. Vâlcea)



55. Iisus Împărat și Mare Arhieru (cat. 27)
sec. XVI-XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

doar prescurtarea „zugr”, ne îndreptătesc, o dată mai mult, să credem că această icoană a fost executată la sfârșitul secolului al XVI-lea sau la începutul celui următor.

Icoanele de tipul celor din Brădet, Ruda-Bârsesi, Bumbuești sau din Biserica Albă din Târgoviște, în care domină picturalul, continuă să apară în cinul icoanelor împărătești din tâmpilele înalte, acum mai răspândite, către mijlocul secolului al XVII-lea, însă, în evoluția lor, se simte din ce în ce mai pregnant o nouă viziune în care accentul cade pe decorativ. Din punct de vedere iconografic se renunță treptat la reprezentarea tradițională (semi-figură) a principalelor personaje, acestea fiind înfățișate, din ce în ce mai des, întregi, tronând în jilțuri. În ceea ce privește iconografia lui Iisus și a Maicii Domnului, se trece din ce în ce mai frecvent de la ipostazele de *Pantocrator* și *Hodighitria* la acelea de *Învățător* sau *Împărat și Mare Arhieru*, pentru Iisus, și de *Eleusa*, a *Patimilor*, *Stăpâna Îngerilor* sau a *Întrupării*, pentru Maica Domnului, chiar dacă inscripțiile denominative sunt acelea ale vechilor înfățișări.

În ceea ce privește lunga și relativ liniștită domnie a lui Matei Basarab (1632-1654), voievodul gospodar care a știut, la nevoie, să lupte cu sabia în mână pentru apărarea patriei sale, ea a însemnat pentru Țara Românească o perioadă de prosperitate și înflorire în toate domeniile și poate pe drept să fie numită *Epoca lui Matei Basarab*. Privită din unghiul manifestărilor culturale și artistice, limitarea *Epocii* numai la anii de domnie ai lui Matei Basarab ar denatura adevărul istoric, ar restrânge semnificația apariției și ar ignora continuitatea unor fenomene ce încep să se contureze înainte de ea și care se vor manifesta cu vigoare și mai târziu. Analizând fenomenele cultural-artistice, putem considera că *Epoca* se prelungește până în deceniul al șaptelea al veacului, când moare Mitropolitul Ștefan I († 1668), susținător activ al culturii naționale, sau chiar până la urcarea în scaun a lui Șerban Cantacuzino (1678), când începe o nouă etapă în evoluția artei muntenești.

În această perioadă de aproximativ cincizeci de ani, în arta Țării Românești în general și în pictura de icoane în special, se petrec fenomene deosebit de interesante, care ne vorbesc cu elocvență despre noul din concepțiile și dinamica epocii, oglindind o altă atitudine a oamenilor față de realitate și artă, o schimbare și o largire a orizonturilor intelectuale și afective. Era firesc ca politica de intense legături politice, economice și culturale, promovată de Matei Basarab, secondat de Udriște Năsturel și de mitropolii Teofil și Ștefan I, care pune în relații – adesea strânse – țara și oamenii epocii cu realități atât de diferite ca cele din Transilvania, Veneția, Kiev, Constantinopol, Athos etc., să fi contribuit la receptarea unor influențe, la apariția unor schimbări de viziune și în artă.

Analizând în ansamblu creația zugravilor din această epocă, observăm anumite diferențe în concepția realizării unor opere separate sau ansambluri, iar atunci când încercăm să le grupăm după criterii stilistice și iconografice se impun trei mari categorii, în funcție de viziunea și tehnica în care au fost realizate, pe care le-am denumi convențional: *Tradițională*, *Novatoare* și *Noua sinteză*. Cunoscute fiind pericolele care decurg din clasificări, mai ales cele rigide, dorim să avertizăm că împărțirea pe care

o propunem are un caracter general, că unele opere sunt purtătoare a unor elemente care ar aparține formal și altui grup decât celui propus. Astfel, din *școala tradițională* fac parte acele icoane care continuă vechile concepții cu adaptările inerente la epocă, în *școala novatoare* se pot include atât acele opere care preiau unele elemente ale barocului kievlean manifestate prin decorarea în relief floral a fundalurilor, cât și influența artei occidentale postrenascentiste; *școala* care a promovat *noua sinteză* am putea-o defini printr-o îmbinare a expresivității, uneori dusă până la expresionism, cu decorativismul, care dau naștere unor opere noi, de un dramatism umanizat⁹². Pe lângă pictura care continuă vechile tradiții ilustrate poate cel mai bine de icoanele *Arhanghelul Mihail* de la Topolnița (il. 38), *Iisus Pantocrator* de la Bistrița-Neamț (il. 69), *Maica Domnului cu Pruncul* și *Iisus Pantocrator* de la Băjești (il. 76, 77), îngerii (il. 60) din friza tâmplei Schitului Crasna, precum și *Adormirea Maicii Domnului* de la Grămești (il. 72), această din urmă grecizantă, apare tot acum și o viziune decorativă pe care o putem lega de influența *barocului kievlean*, cu pete de culoare mai puțin valorate, cu ornamente vegetale în relief plat – viziune promovată de *atelierul domnesc*. Din această din urmă categorie fac parte icoanele *Sfântul Nicolae* (il. 68) și *Arhanghelul Mihail*, comandate de voievod și soția acestuia lui Stroe din Târgoviște, pentru ctitoria lor de la Arnota, sau icoanele împărătești donate de mitropolitul Ștefan I ctitoriei sale de la Bălănești-Râmesci (Hurezi). Cel mai interesant și mai grăitor aspect al picturii epocii îl surprindem fie în ansamblurile în care sunt integrate lucrări ale celor două tendințe, cum ar fi, de exemplu, cazul tâmplei de la Crasna sau a celei de la Bălănești-Râmesci (Hurezi), fie acolo unde găsim aceste tendințe îmbinate într-o singură icoană, așa cum ne apar în cele trei piese din cinul *Deisis* din Biserica Stelea de la Târgoviște sau în icoanele împărătești de la Sâmburești (astăzi la Mănăstirea Clocociov).

Este necesar să subliniem că acum, mai evident decât oricând, apar în pictura din Țara Românească influențe ale artei occidentale, care de cele mai multe ori se manifestă prin tendința *redării realiste*, pe linia artei postrenascentiste, a unor elemente tradiționale. Acest aspect poate fi exemplificat prin portretele donatorilor *Matei Basarab* și *mitropolitul Ștefan I* (il. 56) de la poalele crucii tâmplei din Schitul Crasna (jud. Gorj)⁹³ (il. 56-61, cat. 28), unde se încearcă cu succes depășirea unui *portret de aparat* și se tinde spre realizarea unor *portrete psihologice*, sau *Maica Domnului* din *Molenia* aceleiași tâmplei, care-și duce mâna într-un gest firesc la ochi pentru a-și șterge lacrimile, redată și ele (il. 57), precum și prin alte detalii din pictura de pe cruce. Uneori asistăm la o preluare mai directă a viziunii artei apusene, cum ar fi peisajul pe fondul căruia sunt redați donatori de la baza crucii tâmplei Bisericii Duminica Tuturor Sfinților din Bălănești-Râmesci (jud. Vâlcea)⁹⁴ (il. 62, cat. 29) sau mai ales peisajul din fundalul icoanei *Cuvioasa Paraschiva*, care provine de la aceeași biserică din Bălănești-Râmesci (jud. Vâlcea) (il. 63-65, cat. 30) și se află astăzi la Muzeul Mănăstirii Hurezi⁹⁵.

56. Tâmpla Bisericii Schitului Crasna (cat. 28)
detaliu de la baza crucii: *Matei Basarab* și
Mitropolitul Ștefan I
1651-1653
Biserica Schitului Crasna (jud. Argeș)



57. detaliu din Molenii: *Maica Domnului*
58. detaliu din Molenii: *Sfântul Ioan Botezătorul*
59. detaliu: *Înger de la baza crucii*
60. detaliu: *Înger de pe brațul crucii*
61. detaliu: *Înger din medalion*

62. Tâmpla Bisericii din Bălănești-Râmesci
(cat. 29)
detaliu: *Voievodul Mibnea al III-lea*
și *Mitropolitul Ștefan I*
1658-1659
Biserica Duminica Tuturor Sfinților
Bălănești-Râmesci (jud. Vâlcea)



63. Cuvioasa Paraschiva (cat. 30)
mijlocul sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

64. Cuvioasa Paraschiva
detaliu
65. Cuvioasa Paraschiva
detaliu

66. Duminica Tuturor Sfinților (cat. 31)
mijlocul sec. XVII
Biserica Duminica Tuturor Sfinților
Balănești-Râmestri (jud. Vâlcea)

67. Duminica Tuturor Sfinților
detaliu: Mitropolitul Ștefan

Și, deoarece s-a vorbit mai sus de figurile donatorilor în pictura de icoane, la care am putea-o adăuga și pe aceea a mitropolitului Ștefan I de pe icoana de hram *Duminica Tuturor Sfinților* a Bisericii din Bălănești-Râmnești (jud. Vâlcea) (il. 66-67, cat. 30), să ne întoarcem cu un veac în urmă, la *Epoca lui Neagoe Basarab*, și să ne amintim că și în acea perioadă, asemănătoare în multe privințe cu cea de care ne ocupăm acum, a apărut acest fenomen, de care s-a amintit la timpul său, datorat unor condiții social-politice deosebit de importante, având similitudini, firește cu nuanțe diferite, pe care le vom mai întâlni și în timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu.

Dar să zăbovim puțin în fața unor opere din epocă, ce sunt atât de diferite, deși produse în aceeași vreme și destinate aceleiași societăți. Uneori deosebirile de viziune și realizare sunt atât de flagrante încât acceptăm cu greu că au fost create în aceeași epocă. Să comparăm, spre exemplu, icoanele *Sfântul Nicolae* (il. 68, cat. 32), donată de Matei Basarab și de doamna Elina Mănăstirii Arnota (jud. Vâlcea), și *Iisus Pantocrator* (il. 69, cat. 33) din Muzeul Mănăstirii Bistrița-Neamț, prima pictată de Stroe Zugravul în anii 1643-1644, a doua, de popa Vlaicu Zugravul tot „în zilele lui Matei Voievod”. Este interesant de relevat că același „popa Vlaicu Zugravul” a ilustrat cu miniaturi, în anul 1643, luxosul *Tetraevanghel de la Căldărușani*, aflat astăzi la Biblioteca Academiei Române⁹⁶.

În afara fondului conceput diferit – la prima, în relief floral plat, aurit, ce-i conferă un plus de aspect decorativ, la a doua, cu foiță netedă de aur, ce creează un spațiu neutru strălucitor și subliniază cu putere figura –, tipologia și realizarea sunt și ele diferite. Dacă figura ascetică și prelungă cu proporțiile capului relativ mici a Sfântului Nicolae coboară din pictura de influență rusă – să nu uităm legăturile lui Matei Basarab cu Kievul lui Petru Movilă – și este realizată prin tuse fine, mărunțite, cu indicarea accentuată a reliefurilor feței, chipul rotunjit și umanizat al lui Iisus este redat prin procedee tradiționale, cu treceri lente și fine de la o nuanță la alta.

Îmbinarea diferitelor tendințe, surprinse în arta epocii de care ne ocupăm, o găsim și mai sugestivă la ceea ce a rămas din ansamblul monumental al tâmplei donată de Matei Basarab și mitropolitul Ștefan I Bisericii Sfântul Dumitru din Craiova, aflată astăzi la Schitul Crasna din județul Gorj. În afara figurii Maicii Domnului și a celei a lui Ioan Bogoslavul din *Molenii* (il. 57, 58), precum și a portretelor de donatori de la baza crucii (il. 56) – o strălucită realizare artistică –, redarea Răstignirii cu îngerii îndurerăți, ce strâng în cupe sângele Domnului, este și ea de inspirație occidentală (il. 59, 60). Dacă însă ne îndreptăm privirile asupra îngerilor din medalioanele tâmplei (il. 61), observăm că ei sunt concepuți în spiritul unor tradiții vechi de un secol și suntem tentați chiar să-i atribuim, la prima vedere, unei epoci anterioare. Diferențele nu se rezumă doar la concepție, le găsim și în realizarea tehnică. Astfel, față de *Molenii* se constată o mai mare acuratețe a desenului, o mai fină nuanțare a culorilor. Și numai tratarea mai uscată, un grafism mai accentuat și o efeminare a expresiei ne arată că sunt icoane de la mijlocul secolului al XVII-lea și nu opera unui pictor din veacul precedent.



68. *Sfântul Nicolae* (cat. 32)
1643-1644
Stroe Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București

69. *Iisus Pantocrator* (cat. 33)
mijlocul sec. XVII
Popa Vlaicu Zugravul
Muzeul Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)



70. *Iisus Pantocrator* (cat. 34)
mijlocul sec. XVII
Muzeul Brukenthal
Sibiu

71. *Tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae*
Hunedoara

Tot această epocă de efervescență cultural-artistică a dat naștere la opere care se impun prin monumentalitate și decorativ, uneori în detrimentul acurateții finisării. Din această categorie fac parte icoanele împărătești din tâmpla Bisericii Sâmburești⁹⁷ (jud. Olt), astăzi în Muzeul Mănăstirii Clocociov (jud. Olt), *Iisus Pantocrator* (il. 70, cat. 34), ce provine din Colecția Slatineanu, azi la Muzeul Brukenthal-Sibiu⁹⁸, sau icoana pomenită ce provine din tâmpla Bisericii Duminica Tuturor Sfinților din Bălănești-Râmești (il. 63) (jud. Vâlcea) și se află astăzi în expunerea Muzeului Mănăstirii Hurezi.

Prezentarea chiar și în linii generale a icoanelor din *Epoca lui Matei Basarab* ar fi incompletă dacă nu s-ar aminti și monumentalele icoane împărătești din tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae din Hunedoara⁹⁹, iconostas care prezintă în sine un deosebit interes, deoarece reproduce și perpetuează tradiția tâmpelor vechi, în care numărul frizelor cu icoane este redus la numai două – cea a *icoanelor împărătești* și cea a *Deisusului* (il. 71). Diferite din punct de vedere al concepției și stilului, cu stare de conservare diferită, icoanele împărătești, aparținând penelului zugrăvitor Constantin și probabil Stan¹⁰⁰, sunt opere de înaltă ținută artistică și tehnică și, alături de cele din Biserica de lemn cu hramul Adormirea Maicii Domnului, din Grămești (jud. Vâlcea), ctitoria mitropolitului Ștefan I, aduc o nouă și elocventă contribuție la cunoașterea și înțelegerea unei atât de complexe și interesante epoci din istoria Țării Românești.

Dintre cele patru icoane împărătești din tâmpla Bisericii din Grămești, atrag atenția în mod deosebit icoana de hram (il. 72, 73, cat. 35), care poartă inscripția de donație cu anul executării ei (7174 = 1665-1666), și icoana *Sfinții Grigore Decapolitul și Mihail, episcop de Synnade* (il. 74, 75, cat. 36). Icoana *Adormirii Maicii Domnului*¹⁰¹ este interesantă nu numai datorită inscripției, ci și iconografiei complexe a subiectului, precum și apariției lui Cosma Melodul, indicat printr-o inscripție în greacă, în timp ce celelalte sunt în limba slavonă (titlul) și în limba română cu litere chirilice (cea de donație). Această îmbinare de inscripții în cele trei limbi este extrem de semnificativă pentru epoca de care ne ocupăm, în care s-au produs mutații datorită deschiderii față de diferite influențe¹⁰². Acum, de fapt, se introduce limba română în tipăriturile vremii, însuși mitropolitul Ștefan I fiind primul traducător al *Crezului* în limba română.

Figura donatorului, mitropolitul Ștefan I, se află pictată în colțul din stânga jos al icoanei *Sfinții Grigore Decapolitul și Mihail, episcop de Synnade* (astăzi într-o colecție particulară). Icoana fiind extrem de interesantă prin faptul că reprezintă doi sfinți ale căror moaște se găseau în imediată apropiere. Astfel, după cum se știe, la Mănăstirea Bistrița-Vâlcea se află moaștele Sfântului Grigore Decapolitul, aduse încă din secolul al XV-lea de familia Craioveștilor, iar la Arnota, după cum ne informează Paul de Alep¹⁰³, se află „mâna dreaptă a Sfântului Mihail episcop de Synnade, sfânt protector împotriva lăcustelor”, donată Mănăstirii de Matei Basarab. Ideea de a reuni într-o compoziție doi sfinți onorați în zonă este cu atât mai semnificativă pentru epocă, cu cât o asemenea inovație, din câte știm, este unică în iconografia românească, problema reprezentării, la începutul secolului al XVI-lea, a Sfântului



72. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 35)
1665-1666
Biserica de lemn Adormirea Maicii Domnului
Grămești (jud. Vâlcea)
73. *Adormirea Maicii Domnului*
detaliu

ntă cultural-artistică a dat naștere
mentalitate și decorativ, uneori în
Din această categorie fac parte
Bisericii Sâmburești⁹⁷ (jud. Olt),
Clocociov (jud. Olt), *Iisus*
ce provine din Colecția Slătineanu,
sau icoana pomenită ce provine
Tuturor Sfinților din Bălănești-
și se află astăzi în expunerea

erale a icoanelor din *Epoca lui*
tă dacă nu s-ar aminti și monu-
tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae
e prezintă în sine un deosebit
petuează tradiția tâmplor vechi,
este redus la numai două – cea
cea a *Deisisului* (il. 71).
reptiei și stilului, cu stare de con-
ști, aparținând penelului zugrăvi-
sunt opere de înaltă ținută artis-
din Biserica de lemn cu hramul
Grămești (jud. Vâlcea), ctitoria
ouă și elocventă contribuție la
tât de complexe și interesante

trătești din tâmpla Bisericii din
osebit icoana de hram (il. 72,
tia de donație cu anul executării
a *Sfinții Grigore Decapoli-
nnade* (il. 74, 75, cat. 36).
nnului¹⁰¹ este interesantă nu
ografiei complexe a subiectului,
dul, indicat printr-o inscripție în
limba slavonă (titlul) și în limba
donatie). Această îmbinare de
extrem de semnificativă pentru
re s-au produs mutații datorită
¹⁰². Acum, de fapt, se introduce
însuși mitropolitul Ștefan I fiind
limba română.

Ștefan I, se află pictată în colțul
i *Grigore Decapolitul și*
(astăzi într-o colecție particu-
esantă prin faptul că reprezintă
u în imediată apropiere. Astfel,
Bistrița-Vâlcea se află moaștele
e încă din secolul al XV-lea de
lupă cum ne informează Paul de
a Sfântului Mihail episcop de
ăcustelor", donată Mănăstirii de
r-o compoziție doi sfinți onorați
ă pentru epocă, cu cât o aseme-
ică în iconografia românească,
secolului al XVI-lea, a Sfântului



72. Adormirea Maicii Domnului (cat. 35)
1665-1666
Biserica de lemn Adormirea Maicii Domnului
Grămești (jud. Vâlcea)
73. Adormirea Maicii Domnului
detaliu



74. Sfinții Grigore Decapolitul și Mibail,
episcop de Synnade (cat. 36)
1669
Colecție Particulară
Râmnicu Vâlcea

75. Sfinții Grigore Decapolitul și Mibail,
episcop de Synnade
detaliu: Mitropolitul Ștefan I



Nifon fiind de cu totul altă concepție și într-un alt context iconografic. Este demn de subliniat că, în perioada de care ne ocupăm, pictorii de icoane încep să-și semneze operele, numele lor apărând uneori alături de cel al donatorului. Conștiința propriei valori ca om și artist este și ea semnificativă pentru epocă. și va evolua în secolul următor, când vom întâlni mult mai multe icoane *semnate*.

O privire de ansamblu asupra picturii de icoane din epocă ne permite să constatăm că aproximativ după anul 1660 întâlnim din ce în ce mai rar icoane cu fondul bogat ornamentat cu relief floral aurit, iar atunci când mai apare este folosit în special pentru marcarea aureolelor sfinților. Acest lucru îl surprindem, în afara unor opere de care ne-am ocupat, și la icoana *Maicii Domnului Nikopoia* din Schitul Fedeleșoiu (jud. Vâlcea), datată cu anul 1674¹⁰⁴, precum și la icoanele împărătești din Biserica Adormirea Maicii Domnului din Băjești (jud. Argeș) (*il. 76, 77, cat. 37*), pictate în jurul anului 1668 de Tudoran Zugravul, autorul picturilor murale din momentul respectiv.

Icoanele de la Băjești ne oferă prilejul să ne mai oprim asupra unui aspect pomenit deja în treacăt, important nu numai pentru pictura de icoane, dar și pentru cultura și spiritul întregii epoci. Ne referim la introducerea și înrădăcinarea limbii române în cult și în scrierile bisericești, dominate net, până de curând, de limba greacă și, în special, de cea slavonă. Dacă la icoanele secolelor precedente nu am întâlnit inscripții românești – ne referim la cele din codexurile sau rotulusurile desfășurate cu texte canonice –, majoritatea lor fiind în limba slavonă, începând cu veacul al XVII-lea, mai întâi cu timiditate, iar apoi din ce în ce mai frecvent, apar aceste texte în limba română, scrise cu caractere chirilice, cum ar fi, de exemplu, pe evanghelia deschisă pe care o ține *Iisus Pantocrator* de la Biserica din Băjești (il. 78), cu textul îngrijit caligrafiat din *Evanghelia lui Matei* (25, 34). Asistăm, prin urmare, și în pictura de icoane la oglindirea afirmării limbii române, într-o epocă în care mitropolitul Ștefan I traduce în limba română și tipărește *Îndreptarea legii*, Udriște Năsturel romanul *Varlaam și Ioasaf* și se pregătește terenul pentru capodopera ce va fi *Biblia lui Serban Cantacuzino*.

Perioada de frământări la „trebile“ țării, adesea brutale. Basarab († 1654) și până la Cantacuzino (1678), nu au fost din Țara Românească, ea conținea anilor de relativă liniște și să le

O nouă etapă în pictura de i
în perioada domniei lui Șerban
încheagă o concepție și o vizi
care, o dată cu transformările
mediului artistic, vor aduce și n
tici esențiale păstrându-se chia
XIX-lea. Grefarea pe arta trad
alături de cele occidentale, va
spiritul epocii.

Influența grecească sau italiană deosebire prin intermediul Athosului intensități, pe tot parcursul evoluției fluctuațiile politice din această domnie, Bisericii și boierimii. S-au urmat aceleia a lui Matei Basarab sau numai de educație, grecescul rajul lor, facilitează infiltrarea. Datorită acestor împrejurări iconarilor munteni unele influențe privind tipologia personajelor carnației, ornamentica grafică și athonită din cea postrenascentistă secolului al XVII-lea. Aceste influențe numai prin intermediul Athosului din ce în ce mai frecvente și muntești Austria. În asemenea împrejurări actual al cercetărilor, pe care arta iconarilor munteni, în a doborâ un element sau altul ce-și au barocului.

La icoanele create în această
înclinație spre ilustrativ, spre
expresie mai liberă a gesturilor
mai realist, o predilecție pentru
numai pentru fonduri, ci și în de
scară largă a ornamentului vege

Aceste trăsături generale, la un sever simț al măsurii, ajung la ei lui Constantin Brâncoveanu

Cele patru icoane împărătes (Argeș), dintre care două – *Împărăteasa Nicolae* – se află în pronaosul fost comandate, iar alte două *Pruncul* și *Sfântul Gheorghe*. Biserica Kretzulescu din București, tendințele acestui început de epocă Cantacuzino. Realizate în jurul anului 1650, conform pisaniei, în anul

ptie și într-un alt context icono-
în perioada de care ne ocupăm,
eze operele, numele lor apărând
i. Conștiința propriei valori ca om
tru epocă, și va evolua în secolul
ai multe icoane *semnate*.

picturii de icoane din epocă ne
tiv după anul 1660 întâlnim din
bogat ornamentat cu relief floral
ste folosit în special pentru mar-
cru îl surprindem, în afara unor
a icoana *Maicii Domnului*
u (jud. Vâlcea), datată cu anul
părătești din Biserica Adormirea
Argeș) (il. 76, 77, cat. 37),
oran Zugravul, autorul picturilor

prilejul să ne mai oprim asupra
important nu numai pentru pic-
ura și spiritul întregii epoci. Ne
narea limbii române în cult și în
până de curând, de limba greacă
la icoanele secolelor precedente
– ne referim la cele din codexu-
texte canonice –, majoritatea lor
veacul al XVII-lea, mai întâi cu
ai frecvent, apar aceste texte în
chirlice, cum ar fi, de exemplu,
ine *Iisus Pantocrator* de la
u textul îngrijit caligrafiat din
(4). Asistăm, prin urmare, și în
firmării limbii române, într-o
I traduce în limba română și
Udriște Năsturel romanul
este terenul pentru capodopera
tacuzino.

Perioada de frământări lăuntrice și intervențiile din afară în
„trebile“ țării, adesea brutale, încă de la sfârșitul vieții lui Matei
Basarab († 1654) și până la urcarea pe scaun a lui Șerban
Cantacuzino (1678), nu au fost prielnice desfășurării vieții culturale
din Țara Românească, ea continuând să se hrănească din cuceririle
anilor de relativă liniște și să le perpetueze.

O nouă etapă în pictura de icoane din Țara Românească începe
în perioada domniei lui Șerban Cantacuzino (1678-1688). Acum se
încheagă o concepție și o viziune nouă sub zodă lumii grecești,
care, o dată cu transformările impuse de evoluția istorică și cea a
mediului artistic, vor aduce și modificări formale, unele caracteris-
tici esențiale păstrându-se chiar până către începutul secolului al
XIX-lea. Grefarea pe arta tradițională a unor influențe athonite,
alături de cele occidentale, va duce la apariția unei noi sinteze în
spiritul epocii.

Influența grecească sau italo-cretană, care pătrunde la noi cu
deosebire prin intermediul Athosului, se face simțită, cu diferite
intensități, pe tot parcursul evoluției icoanei românești, în funcție de
fluctuațiile politice din această parte a Europei legate de pozițiile
domniei, Bisericii și boierimii. Scurtele și zbuciumatele domnii care
au urmat aceleia a lui Matei Basarab aduc în scaun domni de origine,
sau numai de educație, grecească, domni care, împreună cu antu-
rajul lor, facilitează infiltrarea artei grecești în Țara Românească.
Datorită acestor împrejurări de ordin istoric, pătrund în arta
iconarilor munteni unele influențe, dintre care vom aminti pe cele
privind tipologia personajelor, tratarea mai *naturalistă* a
carnăției, ornamentica grafică și înclinația spre fast, preluate de arta
athonită din cea postrenascentistă apuseană încă de la începutul
secolului al XVII-lea. Aceste influențe pătrund în arta noastră nu
numai prin intermediul Athosului, ci și direct, datorită legăturilor
din ce în ce mai frecvente și mai strânse cu Transilvania, Italia și
Austria. În asemenea împrejurări este foarte greu de stabilit, în sta-
diul actual al cercetărilor, pe ce anume cale a pătruns mai intens în
arta iconarilor munteni, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea,
un element sau altul ce-și au obârșia în arta Renașterii sau a
barocului.

La icoanele create în această lungă perioadă se poate urmări o
înclinație spre ilustrativ, spre narativ și o accentuare a mișcării, o
expresie mai liberă a gesturilor și fizionomiilor, tratate într-un spirit
mai realist, o predilecție pentru folosirea abundentă a aurului, nu
numai pentru fonduri, ci și în decorație și costum, întrebuintarea pe
scară largă a ornamentului vegetal de inspirație barocă.

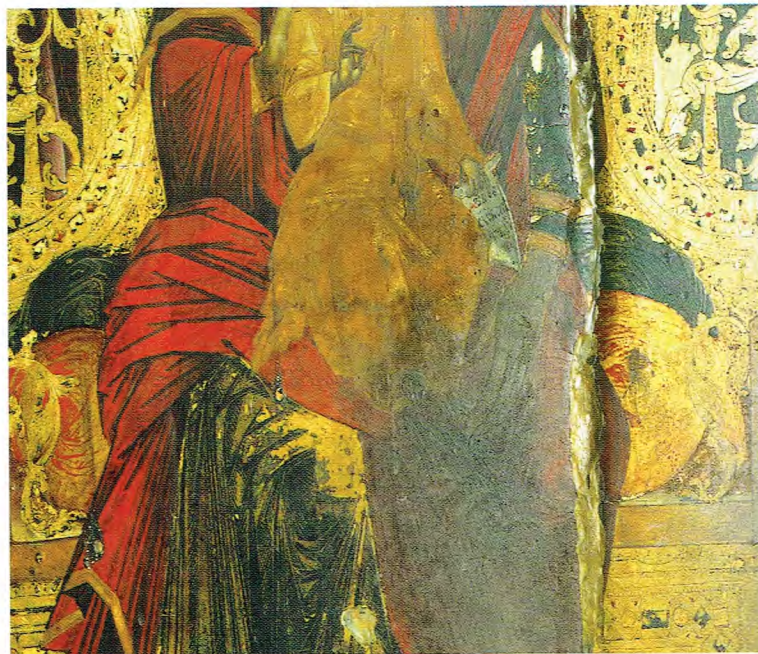
Aceste trăsături generale, la început mai reținute, adoptate cu
un sever simț al măsurii, ajung la deplina înflorire în timpul dom-
niei lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714).

Cele patru icoane împărătești de la Mănăstirea Aninoasa (jud.
Argeș), dintre care două – *Iisus Pantocrator* și *Sfântul*
Nicolae – se află în pronaosul bisericii respective pentru care au
fost comandate, iar alte două – *Maica Domnului cu*
Pruncul și *Sfântul Gheorghe tronând* (il. 79) – în
Biserica Kretzulescu din București, oglindesc destul de bine
tendințele acestui început de epocă, marcată de domnia lui Șerban
Cantacuzino. Realizate în jurul anului 1678 (biserica a fost termi-
nată, conform pisaniei, în anul 1677), icoanele de la Aninoasa



79. Sfântul Gheorghe tronând
cca 1678
Biserica Kretzulescu
București

80. Sfântul Nicolae (cat. 38)
sec. XVII, ultimul sfert
Palatul Episcopal
Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)



81. *Isus Împărat și Mare Arhiepiscop* (cat. 39) cca 1683
Biserica Mănăstirii Bistrita
(jud. Vâlcea)

83. *Maica Domnului cu Pruncul - Nikopoia*
(cat. 40), cca 1683
Biserica Mănăstirii Bistrita
(jud. Vâlcea)

84. *Maica Domnului cu Pruncul - Nikopoia*
detaliu

ne oferă prilejul să deslușim că
măiestrie și tehnici deosebite, re
rioare, abordând o reprezentare
tipologie, în special la *Sfântu*
arta greacă.

Un alt grup de trei icoane în
1683, când viitorul domn Consta
spătar, repară și înzestrează Bise
să illustreze arta vremii. Una din
(il. 80, cat. 38) – astăzi tran
Palatul Episcopal din Râmnicu
Împărat și Mare Arhiepiscop
Domnului Nikopoia (il.
pronaosul bisericii căreia i-au f
două icoane au fost „spălate” d
rantă, ceea ce a dus la pierderea
turile peliculei de culoare, se p
face cu două opere de o însemna
interes istoric. De dimensiuni im
ce le-a permis să reziste nu nu
omenesci, cele două icoane ne o
noii concepții în pictura de icoan
și Mare Arhiepiscop și ceea a
sunt teme iconografice vechi, da
Iisus, în afară de intercesori, ma
toli, iar Maica Domnului, în afar
mesianici – reminiscențe ale v
întâlni în viitor doar sporadic. J
Iisus și Maica Domnului nu au
mentate, iar veșmintele principa
vulturul bicefal cantacuzin „broc
austere sunt mai hieratice, mai
ne-am obișnuit în epoca anterio
de rar în cea următoare.



85. *Sfântul Procopie*
1694
Constantinos Zugravul ?
Biserica Mare a Mănăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

ne oferă prilejul să deslușim că zugravii lor, în afara stăpânirii unei măiestrii și tehnici deosebite, reiau firul tradițiilor din secolele anterioare, abordând o reprezentare mai severă a personajelor a căror tipologie, în special la *Sfântul Gheorghe*, este influențată de arta greacă.

Un alt grup de trei icoane împărătești executate în jurul anului 1683, când viitorul domn Constantin Brâncoveanu, pe atunci mare spătar, repară și înzestrea Biserica Mănăstirii Bistrița-Vâlcea, vine să illustreze arta vremii. Una dintre icoane – *Sfântul Nicolae* (il. 80, cat. 38) – astăzi transferată de la Mănăstirea Arnota la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea, iar celelalte două – *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (il. 81, 82, cat. 39) și *Maica Domnului Nikopoia* (il. 83, 84, cat. 40) – se afla în pronaosul bisericii căreia i-au fost destinate. Cu toate că ultimele două icoane au fost „spălate” de o mână binevoitoare, dar ignorantă, ceea ce a dus la pierderea unor însemnate porțiuni din straturile peliculei de culoare, se poate afirma și astăzi că avem de a face cu două opere de o însemnată valoare artistică și un necontestat interes istoric. De dimensiuni impresionante, de o realizare tehnică ce le-a permis să reziste nu numai vremii, ci și iresponsabilității omenestii, cele două icoane ne oferă prilejul de a urmări așezarea noii concepții în pictura de icoane. Iconografia lui *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* și cea a *Maicii Domnului Nikopoia* sunt teme iconografice vechi, dar aici le aflăm într-un context nou. Iisus, în afara de intercesori, mai este flancat de doisprezece apostoli, iar Maica Domnului, în afara îngerilor, de doisprezece profeți mesianici – reminiscențe ale veacurilor trecute, pe care le vom întâlni în viitor doar sporadic. Jilțurile pe care tronează maiestuos Iisus și Maica Domnului nu au fost niciodată atât de bogat ornamentate, iar veșmintele principalelor personaje atât de fastuoase, cu vulturul bicefal cantacuzin „brodat” pe sacosul lui Iisus. Chipurile austere sunt mai hieratice, mai puțin expresive decât cele cu care ne-am obișnuit în epoca anterioară și pe care le vom întâlni destul de rar în cea următoare.



85. *Sfântul Procopie*
1694
Constantinos Zugravul ?
Biserica Mare a Mănăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)



86. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41)
cca 1697
Constantinos Zugravul ?
Paraclisul Năsterea Maicii Domnului
Mănăstirea Hurezi
(jud. Vâlcea)



87. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41)
detaliu: Donatorii



88. Maica Domnului cu Pruncul tronând
1692
Părvu Mutu?
Biserica Trei Ierarhi
Filipești de Pădure (jud. Prahova)

89. Iisus Pantocrator tronând (cat. 42)
1692
Părvu Mutu?
Biserica Trei Ierarhi
Filipești de Pădure (jud. Prahova)

Vorbind despre pictura din perioada domniei lui Șerban Cantacuzino (1678-1688) ar putea părea inexplicabil de ce nu abordăm și frumoasele icoane din tâmpla fostei Biserici de la Cotroceni, aflate după dărâmarea sa la Muzeul Național de Artă. Studiindu-le cu atenție, și după restaurarea lor, am ajuns la concluzia că ele aparțin penelului unui pictor grec, poate de formație athonită, de curând venit în Țara Românească și care nu a preluat nimic din tradițiile și spiritul artei locale. Aceste trăsături sunt mai evidente la icoanele împărătești, și ele au determinat autorul să nu le includă în catalog.

Marele șantier de la Mănăstirea Hurezi (jud. Vâlcea), cu schiturile sale (1690-1703), a devenit o adevărată școală de artă pentru Epoca Brâncovenească și, alături de ctitoriile marilor boieri Cantacuzini, va constitui acea piatră de temelie care va da unitate stilului brâncovenesc.

Epoca este dominată nu atât de personalități, în sens renascențist, cât de numeroșii zugravi ieșiți din atelierele celor doi însemnați pictori ai vremii: Constantinos și Părvu Mutu. Primul, grec de origine, naturalizat, semnează „Constantinos din Țara Românească” și conduce atelierul de pictură de la Mănăstirea Hurezi; al doilea, un muscelan, cu stadiu de ucenicie făcut în atelierele din Bucovina, care, pe la 1702, semna un act: „Părvul dascălul zugravul Mutu”¹⁰⁵.

Lui Constantinos i se atribuie icoana de hram, din tâmpla Bisericii Doamnei din București (cca 1683), *Prezentarea la Templu*¹⁰⁶. Cu mai multă probabilitate îi sunt atribuite cele două rânduri (perechi) de icoane împărătești - *Iisus Pantocrator*, *Maica Domnului cu Pruncul*, *Constantin și Elena* și *Sfântul Procopie* (il. 85) - din tâmpla Bisericii mari a Mănăstirii Hurezi, dintre care patru sunt fixate în tâmplă (1694), iar alte patru expuse în Muzeul Mănăstiresc, precum și icoanele împărătești din tâmpla paraclisului de deasupra trapezei mănăstirii, dintre care remarcăm în mod deosebit icoana *Sfinții Constantin și Elena* (il. 86, 87, cat. 41) ce are zugrăvită, la baza crucii pe care o susțin Sfinții Împerați, familia voievodului ctitor (il. 87)¹⁰⁷. Prin realizarea lor strălucită, ele ne oferă posibilitatea de a surprinde o notă deosebită, acea concepție și realizare pe care le putem atribui atât lui Constantinos însuși, cât și unor elevi apropiați viziunii sale, cu influențe grecești.

Acest grup de icoane - căruia îi putem alătura unele din tâmpla Schitului Surpatele (jud. Vâlcea), ale cărei picturi murale și, probabil, și unele icoane, au fost realizate în anul 1706 de zugravii Iosif, Andrei, Hranite și Ștefan, dintre care se remarcă *Cina de la Mamuri*, prin ținuta sa sobră, precum și altele - se distinge de celelalte din epocă prin tratarea carnației în brunuri arse, prin trăsături mai severe ale chipurilor, prin tipologia de origine grecească, prin blicuri mai accentuate.

Lui Părvu Mutu, autorul a numeroase ansambluri de pictură murală, i se atribuie, cu mai multă sau mai puțină temeinicie, mai multe icoane. Fără a avea intenția de a analiza aici critic toate icoanele ce-i sunt atribuite, este necesar să amintim că opera ce i se atribuie cel mai frecvent, începând cu Nicolae Iorga¹⁰⁸ și terminând cu Vasile Drăguț¹⁰⁹, de altfel fără nici un argument¹¹⁰, este *Cina de la Mamuri* din Muzeul Mănăstirii Sinaia (jud. Prahova),

icoană care, nici prin concepție, colorit, nu are nimic comun cu s după toate datele, ea este probabil veac mai târziu decât ultima lui Sfântul Gheorghe Nou din Bucure luarea aminte, în legătură cu ac împărătești din Biserica Colțea di sau icoanele *Iisus Pantocrator* *Domnului cu Pruncul tronând* Ghighiu (jud. Prahova), care a neagră, probabil mai târziu, co Mutu¹¹².

Însă cele mai realizate din punct mai interesante și semnificative sale sunt, fără îndoială, icoanele Trei Ierarhi din Filipești de Pădure hram a Bisericii fostei Mănăstiri Râmnicu Sărat (jud. Buzău), afa Național de Artă din București. Ne Țara Românească și, în același timp elemente care-și au obârșia în pict secolului al XVI-lea și începutul ce din tâmpla Bisericii din Filipești c oglindesc rezultatele familiarizării și, pe un plan mai general, ilus înțelegere, de către societatea vre creația artistică românească de la

Dimensiunile evident alungite sculptat, stucat și aurit ce încadre prelung ale personajelor principe blând lirism, sunt tot atâtea influen

Icoana *Adormirea Maicii Domnului* în care influențele moldovenesti se se topesc în trăsături ce țin de tr realizarea sa de o înaltă și subtil mai valoroase și reprezentative o Privirea lui Iisus se pierde în depă tant în care sunt realizate mando matica mai caldă din jur, sugerează înalt grad de spiritualitate operei.

Trăsăturile specifice mai sus a vorbit despre zugravul Constant diluează în opera pictorilor proven la Hurezi. Autohtoni, animați având o tradiție seculară proprie, zugravi generează o vastă și reman o mândrie pentru numeroase bise atenția prin fastul lor, creat de fol atât pentru fond, cât și pentru ma veșmintelor și decorarea tronurî ornamentație vegetală de inspi argintăria sau sculptura în piatr perioade, prin chipurile sfinților p timente mai explicite, mai umaniz

perioada domniei lui Șerban a părea inexplicabil de ce nu în tâmpla fostei Biserici de la sa la Muzeul Național de Artă. staurarea lor, am ajuns la con- i pictor grec, poate de formație omânească și care nu a preluat locale. Aceste trăsături sunt mai ele au determinat autorul să nu

Hurezi (jud. Vâlcea), cu schi- o adevărată școală de artă pen- si, alături de ctitoriile marilor a piatră de temelie care va da

personalități, în sens renascen- în atelierele celor doi însemnați u Mutu. Primul, grec de origine, din Țara Românească" și con- înăstirea Hurezi; al doilea, un icut în atelierele din Bucovina, ct „Pârul dascălul zugravul

icoana de hram, din tâmpla ca 1683), *Prezentarea la litate* îi sunt atribuite cele două ătești - *Iisus Pantocrator*, *il. Constantin și Elena* și tâmpla Bisericii mari a Mânăs- xate în tâmplă (1694), iar alte precum și icoanele împărătești trapezei mănăstirii, dintre care *la Sfinții Constantin și* re zugrăvită, la baza crucii pe voievodului ctitor (*il. 87*)¹⁰⁷. e oferă posibilitatea de a sur- cepție și realizare pe care le suși, cât și unor elevi apropiați

putem alătura unele din tâmpla ărei picturi murale și, probabil, i anul 1706 de zugravii Iosif, re se remarcă *Cina de la cum* și altele – se distinge de arnației în brunuri arse, prin prin tipologia de origine gre-

eroase ansambluri de pictură sau mai puțină temeinicie, mai de a analiza aici critic toate sar să amintim că opera ce i se i Nicolae Iorga¹⁰⁸ și terminând ci un argument¹¹⁰, este *Cina* ăstirii Sinaia (jud. Prahova),

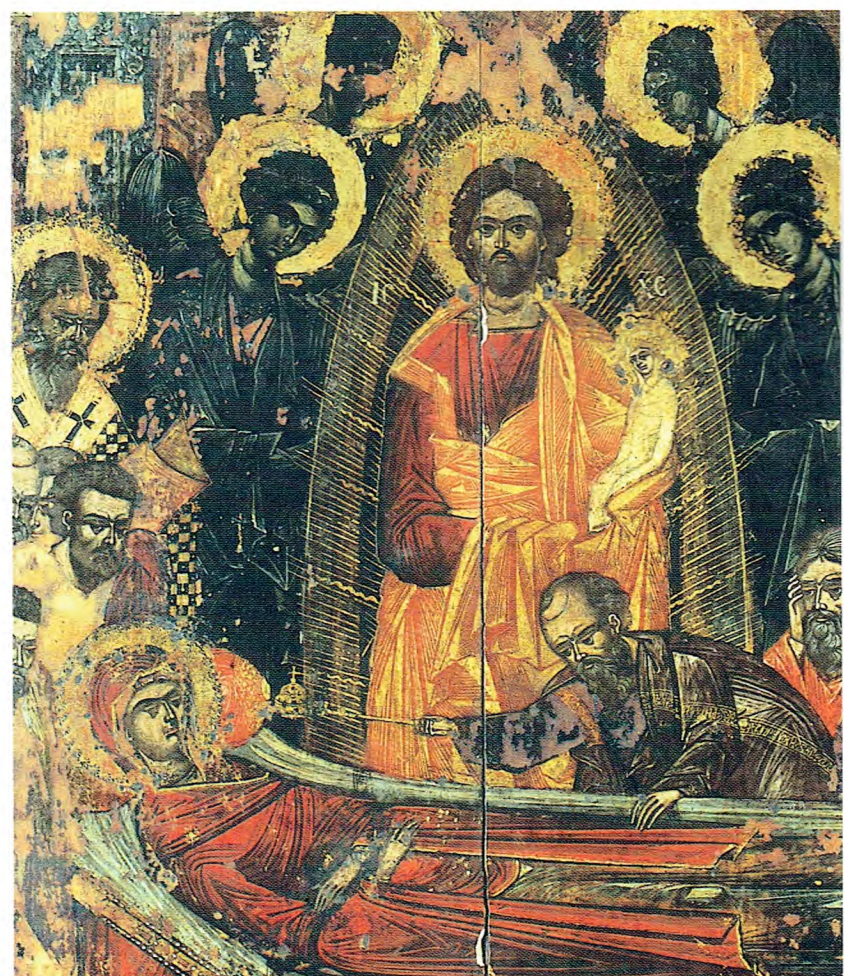
icoană care, nici prin concepție, nici prin desen, și mai puțin prin colorit, nu are nimic comun cu stilul zugravului nostru. Mai mult, după toate datele, ea este probabil creată cam cu o jumătate de veac mai târziu decât ultima lui operă datată – pictura Bisericii Sfântul Gheorghe Nou din București (1707). Demne de a ne reține luarea aminte, în legătură cu activitatea zugravului, sunt icoanele împărătești din Biserica Coltea din București¹¹¹ (ambele ferecate) sau icoanele *Iisus Pantocrator* tronând și *Maica Domnului cu Pruncul* tronând din paraclisul Mănăstirii Ghighiu (jud. Prahova), care au pe spate inscripții, cu vopsea neagră, probabil mai târzii, ce indică paternitatea lui Pârul Mutu¹¹².

Însă cele mai realizate din punct de vedere artistic și tehnic, cele mai interesante și semnificative pentru creația artistului și epocii sale sunt, fără îndoială, icoanele împărătești din tâmpla Bisericii Trei Ierarhi din Filipeștii de Pădure (jud. Prahova) și icoana de hram a Bisericii fostei Mănăstiri Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat (jud. Buzău), aflată astăzi în patrimoniul Muzeului Național de Artă din București. Neobișnuite în contextul artistic din Țara Românească și, în același timp, semnificative prin numeroase elemente care-și au obârșia în pictura moldovenească de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul celui următor, icoanele împărătești din tâmpla Bisericii din Filipeștii de Pădure (*il. 88, 89, cat. 42*) oglindesc rezultatele familiarizării lui Pârul Mutu cu arta Moldovei și, pe un plan mai general, ilustrează o mai largă deschidere și înțelegere, de către societatea vremii din Țara Românească, față de creația artistică românească de la nord de Milcov.

Dimensiunile evident alungite ale icoanelor, baghetele în relief sculptat, stucat și aurit ce încadrează nava, chipurile cu un oval mai prelung ale personajelor principale, exprimând sentimente de un blând lirism, sunt tot aâtea influențe ale artei iconarilor moldoveni.

Icoana *Adormirea Maicii Domnului* (*il. 90, 91, cat. 43*), în care influențele moldovenești nu ne mai apar cu atâtea evidentă și se topesc în trăsături ce țin de tradiția artei munteneste, este, prin realizarea sa de o înaltă și subtilă ținută artistică, una dintre cele mai valoroase și reprezentative opere de pictură brâncovenească. Privirea lui Iisus se pierde în depărtare, iar albastrul străveziu și distant în care sunt realizate mandorla și îngerii, în contrast cu cromatica mai caldă din jur, sugerează imaterialitatea lor și conferă un înalt grad de spiritualitate operei.

Trăsăturile specifice mai sus amintite, evidente atunci când s-a vorbit despre zugravul Constantinos și despre Pârul Mutu, se diluează în opera pictorilor proveniți sau influențați de Școala de la Hurezi. Autohtoni, animați de sentimente mai puțin austere, având o tradiție seculară proprie, al cărei spirit îl continuă, acești zugravi generează o vastă și remarcabilă operă ce constituie și astăzi o mândrie pentru numeroase biserici, colecții sau muzee. Atrăgând atenția prin fastul lor, creat de folosirea din abundență a aurului – atât pentru fond, cât și pentru marcarea faldurilor sau podoabelor veșmintelor și decorarea tronurilor monumentale a căror bogată ornamentație vegetală de inspirație barocă o întâlnim și în argintăria sau sculptura în piatră ori lemn –, icoanele acestei perioade, prin chipurile sfinților pe care-i reprezintă, exprimă sentimente mai explicite, mai umanizate. Compozițiile încep să piardă



90. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 43)
1696
atribuită lui Pârul Mutu
Muzeul Național de Artă al României
București

91. *Adormirea Maicii Domnului*
detaliu



92. Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul desertului
(cat. 44)
1709-1710
Muzeul Mănăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)



93. Duminica Tuturor Sfinților (cat. 45)
1709-1710
Muzeul Mănăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)



94. Duminica Tuturor Sfinților
detaliu: Arbimandritul Ioan

din static, narativul de care sunt :
mișcare, ce o surprindem atât în
ca și în redarea figurilor. Deseni
puțin degajat, însă mai îngrijit,
armonii în care predomină aurul
puternică, vie și strălucitoare.

Un mare număr de icoane,
astăzi tâmpilele bisericilor ctitorit
marii boieri ai timpului, sau spor
muzeul celei mai vaste și mai pre
Brâncoveanu – Mănăstirea Hurezi
re, printre care, în afara icoanei
Sfântul Ioan Botezătorul (il. 92,
cat. 44), a cărui figură ascetică
fondul de aur, și *Duminica Tu*
cat. 45), cu figura donatorului
icoane, pictate în anii 1709-1710,
care se află în apropiere. Din tân
remarcăm icoanele: *Adormire*
Hranite Zugravul (il. 95, cat. 4
Pruncul tronând, de Iosif Zugr
tate în anii 1711-1712. Din tâmpla
Polovragi (jud. Gorj), dintre icoa
Adormirea Maicii Domnului
donatie: „Acele 4 icoane făcute la
la Hurezi...” în anii 1699-1700 (il.
Împărat și Mare Arhiepiscop
1704-1705 (il. 100, cat. 49)¹¹³.
dintre icoanele semnate și date. S
păstrează un număr însemnat de re
dintre care semnalăm *Adormir*
Nicolae Zugravul, cca 1708 (il. 1
prin echilibrul compoziției și perfi
Iisus Pantocrator de același zug
astăzi la Muzeul Național de Ist
(il. 104, cat. 52), cu o iconografi
atât urcarea, cât și coborârea de pe
gamă cromatică reținută; *Cina de*
de o impozantă sobrietate, ce ne
icoană, influența artei grecești; cele
Mitropoliei din Târgoviște, care ne
iconografia tradițională a acestui c
surprindem aplecarea spre o vizi
Maica Domnului Protectoan
atrage prin impunătoarea ei monum
căldură interioară deosebită pe care
și prin căldura cromatică.

Din *Epoca brâncovenească*
de important de icoane prăznice
expuse pe un tetrapod din fața tâmpl
marcând sărbătorile bisericesti, sp
tâmplă ce ilustrează principalele pr
zece) și care la început erau scoase
pe tetrapod, spre aducere aminte.

din static, narativul de care sunt animate impunând o mai evidentă mișcare, ce o surprindem atât într-o mai mare agitație a faldurilor, ca și în redarea figurilor. Desenul este mai puțin expresiv și mai puțin degajat, însă mai îngrijit, mai caligrafic, iar cromatica, în armonii în care predomină aurul, roșul, albastrul și verdele, este puternică, vie și strălucitoare.

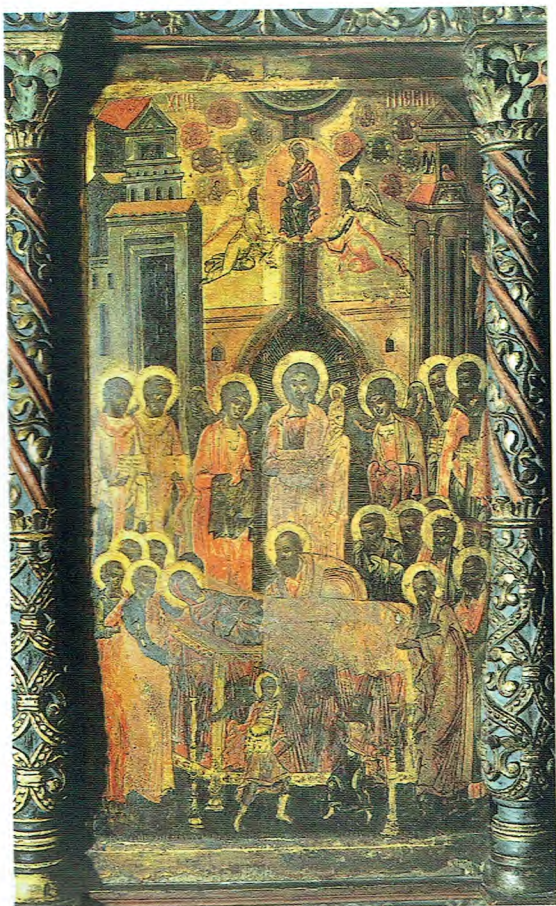
Un mare număr de icoane, adesea semnate, împodobesc și astăzi tâmpilele bisericilor ctitorite de domn, de familia sa și de marii boieri ai timpului, sau sporesc prestigiul muzeelor. Astfel, în muzeul celei mai vaste și mai prestigioase ctitorii a lui Constantin Brâncoveanu – Mănăstirea Hurezi – sunt numeroase piese de valoare, printre care, în afara icoanelor mai sus amintite, se disting: *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (il. 92, cat. 44), a cărui figură ascetică se accentuează prin contrast cu fondul de aur, și *Duminica Tuturor Sfinților* (il. 93, 94, cat. 45), cu figura donatorului – arhimandritul Ioan. Ambele icoane, pictate în anii 1709-1710, provin de la Schitul Sfântul Ioan, care se află în apropiere. Din tâmpla Bisericii Mănăstirii Govora, remarcăm icoanele: *Adormirea Maicii Domnului*, de Hranite Zugravul (il. 95, cat. 46) și *Maica Domnului cu Pruncul tronând*, de Iosif Zugravul (il. 96, 97, cat. 47), pictate în anii 1711-1712. Din tâmpla Bisericii mari de la Mănăstirea Polovragi (jud. Gorj), dintre icoanele împărătești amintim doar *Adormirea Maicii Domnului*, cu frumoasa inscripție de donație: „Aceste 4 icoane făcuteam eu smeritul Ioan egumenul de la Hurez...” în anii 1699-1700 (il. 98, 99, cat. 48), și *Iisus Împărat și Mare Arbiereu* de Hranite Zugravul, din anii 1704-1705 (il. 100, cat. 49)¹¹³. Ca să nu pomenim decât câteva dintre icoanele semnate și datate. Și în Muzeul Național de Artă se păstrează un număr însemnat de remarcabile icoane brâncovenești, dintre care semnalăm *Adormirea Maicii Domnului* de Nicolae Zugravul, cca 1708 (il. 101, cat. 50), care se impune prin echilibrul compoziției și perfecțiunea realizării detaliilor, și *Iisus Pantocrator* de același zugrav (il. 102, 103, cat. 51), astăzi la Muzeul Național de Istorie; *Schimbarea la Față* (il. 104, cat. 52), cu o iconografie complexă, în care sunt redată atât urcarea, cât și coborârea de pe Muntele Thabor, realizată într-o gamă cromatică reținută; *Cina de la Mamvri* (il. 105, cat. 53), de o impozantă sobrietate, ce ne amintește, ca și la precedenta icoană, influența artei grecești; cele 15 *Prăznicare*, din tâmpla Mitropoliei din Târgoviște, care ne oferă posibilitatea să apreciem iconografia tradițională a acestui *cin* dintr-o tâmplă, precum și să surprindem aplecarea spre o viziune dinamică în arta epocii; *Maica Domnului Protectoare* (il. 106, cat. 54), ce ne atrage prin impunătoarea ei monumentalitate și ne întâmpină cu o căldură interioară deosebită pe care pictorul inspirat a desăvârșit-o și prin căldura cromatică.

Din *Epoca brâncovenească* ne-a parvenit un număr destul de important de icoane *prăznicare cu dublă față*, ce erau expuse pe un tetrapod din fața tâmplei, în dreptul icoanei de hram, marcând sărbătorile bisericești, spre deosebire de icoanele din tâmplă ce ilustrează principalele praznice (de obicei douăsprezece) și care la început erau scoase pe rând din tâmplă și așezate pe tetrapod, spre aducere aminte.



95. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 46)
cca 1712
Hranite Zugravul
Biserica Mănăstirii Govora
(jud. Vâlcea)

96. *Maica Domnului cu Pruncul*
- *Hodigitria* - tronând (cat. 47), 1711-1712
Iosif Ieromonah Zugravul
Biserica Mănăstirii Govora (jud. Vâlcea)
97. *Maica Domnului cu Pruncul*
- *Hodigitria* - tronând
detaliu



98. Adormirea Maicii Domnului (cat. 48)
1699-1700
Biserica Mare a Mănăstirii Polovragi
(jud. Gorj)

100. Iisus Împărat și Mare Arhiereu (cat. 49)
1704-1705
Hranite Zugravul
Biserica Mare a Mănăstirii Polovragi
(jud. Gorj)

101. Adormirea Maicii Domnului (cat. 50)
cca 1708
Nicolae Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București

102. Iisus Pantocrator (cat. 51), cca 1708
Nicolae Zugravul
Muzeul Național de Istorie a României
București

103. Iisus Pantocrator
detaliu

104. Scuturarea la Fată (cat. 52)
inceputul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București



02. *Isus Pantocrator* (cat. 51), cca 1708
Nicolae Zugravul
Muzeul Național de Istorie a României
București

03. *Isus Pantocrator*
detaliu

104. *Schimbarea la Față* (cat. 52)
începutul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

105. *Cina de la Mamvri (Sfânta Treime)*
(cat. 53)
începutul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

106. *Maica Domnului cu Pruncul*
- *Protectoarea* (cat. 54)
începutul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București



107-108. Prăznicar dublu (cat. 55)
avers: Intrarea în Ierusalim
revers: Învierea lui Lazăr
cca 1706
Muzeul Național de Artă al României
București



109-110. Prăznicar dublu (cat. 55)
avers: Sfinții Sava, Nicolae și Daniil
revers: Sfinții Eustatie, Mardarie, Evghenie,
Oreste și Axentie
cca 1706
Muzeul Național de Artă al României
București



Din câte se cunoaște astăzi erau reprezentate în afara mănăstirilor importante, reprezentând în afară de marile praznice, și pe unele sfințite, care se puneau pe tetrapodul din care se făcea închinarea credincioșilor, au apărut în secolul al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. Picturile de acest gen sunt cele pe care Brâncoveanu de la Paraclis (Dâmbovița), cca 1706, astăzi la Iași, au pomenim doar două.

Primul reprezintă pe una din fațetele icoanei, iar pe cealaltă față *Învierea lui Lazăr*. Al doilea are pe una dintre fațetele *Învierea lui Lazăr* (il. 109, 110, cat. 56). Picturile sunt din epocii, din care cauză au fost păstrate datorită suportului de pânză groasă și spălate, care se datorează și unor manipulații.

Curând însă după uciderea lui Brâncoveanu și a celor patru fiili, s-a creat o siguranță și o mai intensă expresivitate a scaunului domnesc al Țării Românești, domni grecizați sau chiar greci, în epoca *Fanarioților*, în care se destrămeau, când păturile boierilor încep să se afirme, va însemna schimbare de comanditari, ale căror oglinzi. Acum, în afară tot mai mult – cu excepția Mănăstirii Văcărești sau ale marilor boieri, apar și păturile în ascensiune, dornice de schimburi economice.

Asistăm în această perioadă la o iconografie muntenească de la o artă, la spiritul baroc, la exagerarea formelor și efeminare a formelor și mișcărilor.

În cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, manierismului, suntem martorii unei arte populare, care conferă icoanei o anumită rigiditate a formelor, acordată prețiozității și valoratelor și realizarea formelor și compozițiilor (cat. 58). Înlocuirea fondurilor simplificate sau complicate, însuși spiritul icoanelor. Și dacă în opere produse în atelierele numeroase ateliere noi pe care lăcășurile în satele și târgurile din țară, mai cu seamă că înșiși populară. Aceste aspecte ale picturii încep de XIX le vom aborda și în tura de icoane din Transilvania, care a fost puternic influențată de mănăstirile adesea împreună cu ucenicii lor din ținuturile transilvane.

Din câte se cunoaște astăzi, *prăznicarele duble* – pe care erau reprezentate în afara marilor sărbători și altele, mai puțin importante, reprezentând în ordinea calendarului bisericesc, în afară de marile praznice, și principalii sfinți și mucenici –, ce se puneau pe tetrapodul din dreapta tâmplei, spre cinstire și închinarea credincioșilor, au apărut în Țara Românească la sfârșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor. Între primele exemple de acest gen sunt cele provenite din ctitoria lui Constantin Brâncoveanu de la Paraclisul palatului din Doicești (jud. Dâmbovița), cca 1706, astăzi la Muzeul Național de Artă, dintre care pomenim doar două.

Primul reprezintă pe una din fețe *Intrarea în Ierusalim*, iar pe cealaltă față *Învierea lui Lazăr* (il. 107, 108, cat. 55), iar al doilea are pe una dintre fețe trei sfinți și pe verso cinci sfinți (il. 109, 110, cat. 56). Pictura lor se încadrează perfect în stilul epocii, din care cauză au fost selecționate, cu toate că, datorită suportului de pânză groasă și special preparată, au suferit degradări care se datoresc și unor manipulări mai frecvente.

Curând însă după uciderea la Istanbul a lui Constantin Brâncoveanu și a celor patru fii ai săi (1714), pentru o mai mare siguranță și o mai intensă exploatare, Imperiul Otoman acordă scaunul domnesc al Țării Românești, pentru scurte durate, unor domni grecizați sau chiar greci. Această lungă perioadă, numită *epoca Fanarioților*, în care relațiile feudale au început să se destrame, când păturile boiernașilor, târgoveților și obștilor sătești încep să se afirme, va însemna pentru arta Țării Românești și o schimbare de comanditari, ale căror mijloace materiale și gusturi le va oglindi. Acum, în afara tot mai rarelor și lipsitelor de anvergură – cu excepția Mănăstirii Văcărești 1716-1722 – ctitorii domnești sau ale marilor boieri, apar numeroase monumente ridicate de păturile în ascensiune, dornice de afirmare, dar fără mari resurse economice.

Asistăm în această perioadă la o trecere treptată a picturii iconarilor munteni de la o artă, echilibrată încă, spre o accentuare a spiritului baroc, la exagerarea folosirii ornamentelor și a aurului și o efeminare a formelor și mișcării.

În cea de a doua jumătate a secolului, paralel cu accentuarea manierismului, suntem martorii pătrunderii mai intense a spiritului artei populare, care conferă icoanelor o nouă vigoare și pitoresc, dar și o anumită rigiditate a formelor și liniilor, o mai mică atenție acordată prețiozității și valorății culorii, o naivitate în conceperea și realizarea formelor și compoziției (il. 111, cat. 57, il. 112, cat. 58). Înlocuirea fondurilor de aur cu cele albastre sau ocru, simplificarea sau complicarea schemelor iconografice, schimbă însuși spiritul icoanelor. Și dacă aceste trăsături sunt valabile pentru opere produse în atelierele cu tradiții, în icoanele create de numeroase ateliere noi pe care le întâlnim în majoritatea bisericilor ctitorite în satele și târgurile din Țara Românească, ele devin și mai pregnante, mai cu seamă că înșiși zugravii sunt strâns legați de arta populară. Aceste aspecte ale picturii de icoane din secolele XVIII și început de XIX le vom aborda și ilustra atunci când vom trata pictura de icoane din Transilvania, în special în partea ei sudică, care a fost puternic influențată de meșterii de la sud de Carpați, care adesea împreună cu ucenicii lor au și lucrat pentru coreligionarii lor din ținuturile transilvane.



111. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 57)
sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București



112. Căderea îngerilor (cat. 58)
sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

În acest climat, prezentat în circulația icoanelor sau iconar toni care-și amintesc de tradiția musceleană Radu Diaconu Zugravu al XVIII-lea și începutul a două deosebite icoane – *Pro Sfântul Nicolae* (il. 114, de epoca lui Matei Basarab, de murilor noi.

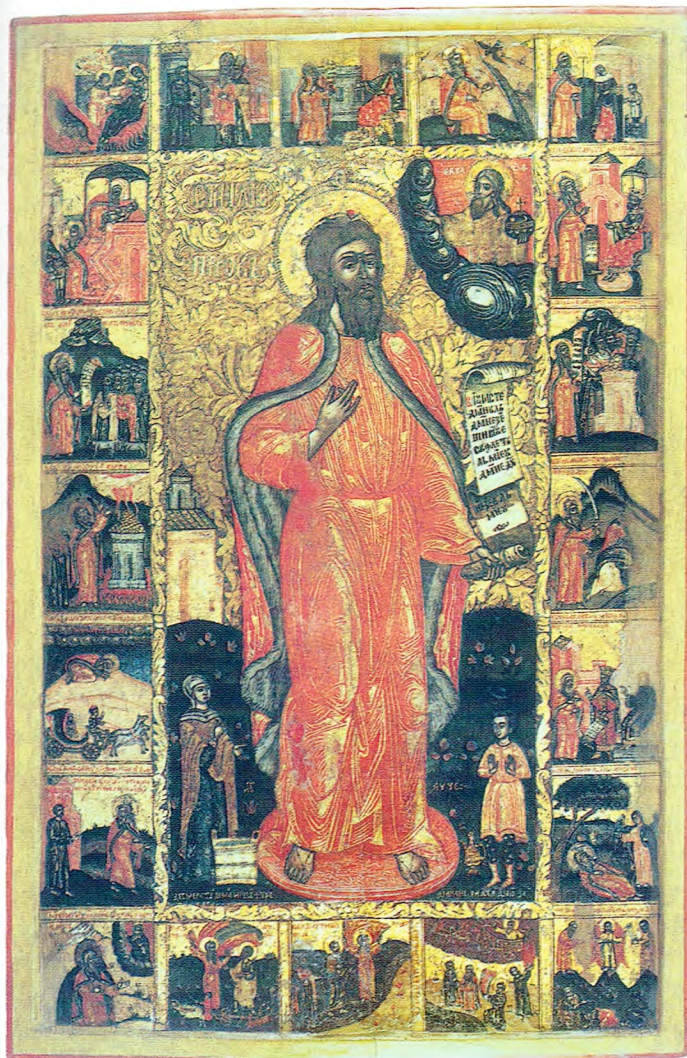
În secolul al XIX-lea, în amintesc vag moștenirea artei puternică înrăurire a artei apu chiar în școlile mănăstirești de icoane *academiste* puternic pierzând uneori aspectul și devenind adesea, în cazul tablouri.



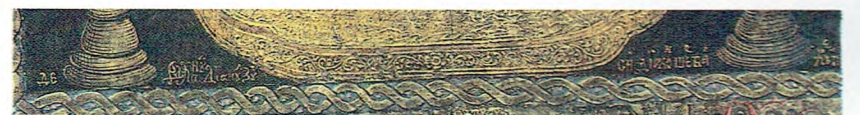
113. Proorocul Ilie (cat. 59)
1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al României
București

În acest climat, prezentat în linii generale și fără să pomenim de circulația icoanelor sau iconarilor greci, apar uneori artiști autohtoni care-și amintesc de tradițiile aproape uitate, așa cum este musceleanul Radu Diaconu Zugravu, care trăiește la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, autorul, printre altele, a două deosebite icoane – *Proorocul Ilie* (il. 113, cat. 59) și *Sfântul Nicolae* (il. 114, 115, cat. 60) – care ne amintesc de epoca lui Matei Basarab, dar care sunt realizate în spiritul vremurilor noi.

În secolul al XIX-lea, în afara icoanelor populare care mai amintesc vag moștenirea artei postbizantine și brâncovenești, sub puternica înrâurire a artei apusene laicizante, încep să fie pictate, chiar în școlile mănăstirești de la Cernica, Căldărușani sau Buzău, icoane *academiste* puternic influențate de arta postrenascentistă, pierzând uneori aspectul și caracterul de icoană-obiect de cult, devenind adesea, în cazul lui Nicolae Grigorescu, adevărate tablouri.



113. *Proorocul Ilie* (cat. 59)
1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al României
București



114. *Sfântul Nicolae* (cat. 60), 1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al României
București
115. *Sfântul Nicolae*
detaliu



În anul 1359, sub Bogdan Voievod, se întemeiază, la răsărit de Carpați, statul de sine stătător al Moldovei. În condiții geografice complexe, în care marile puteri cu care se învecina – Regatul Maghiar, cel Polonez, Marele ducat al Lituaniei, precum și Hanatul Hoardei de Aur – jucau pe rând sau concomitent un rol important în regiune, Moldova, pe tot parcursul veacului al XIV-lea, sub dinastia Mușatină, și-a consolidat puterea pe plan politic și economic, dovedind o preocupare deosebită pentru apărarea neatârării sale amenințate prin construirea sau întărirea a numeroase cetăți de piatră ca: Cetatea de Scaun Suceava, Scheia, Neamț și, mai târziu, salba cetăților de graniță: Cetatea Albă, Tighina, Orhei, Soroca, Hotin, Țețina. Pe plan cultural, prestigiul casei domnitoare s-a concretizat prin construirea necropolei domnești – Biserica Sfântul Nicolae din Rădăuți – și a altor biserici (cunoscute documentar sau prin săpături arheologice), dintre care este necesar să amintim Mănăstirea Neamț sau Biserica Sfânta Treime din Siret, primul monument de plan triconc cunoscut din Moldova. Însă, spre deosebire de Țara Românească, a cărei dezvoltare a fost frânată, chiar de la vigoarele sale începuturi, de Imperiul Otoman a cărui graniță ajunsese la Dunăre încă în veacul al XIV-lea, Moldova, cu toate năvălirile distrugătoare, dar sporadice, ale tătarilor și conflictele cu Regatul feudal Maghiar sau cu cel Polonez, nu a cunoscut direct continua și opresivă dominație turcească, beneficiind timp de peste un secol de o relativă liniște, ceea ce i-a permis desfășurarea unei bogate și intense activități pe tărâm cultural și artistic.

Chiar de la începutul secolului al XV-lea, în timpul liniștii și rodnicei domnii a înțeleptului voievod Alexandru cel Bun (1400-1432), se poate vorbi despre conturarea unor trăsături proprii în arta Moldovei. Ctitor al Bistritei, al Mănăstirii *Moldovița veche*, unde până nu de mult se mai păstrau mici porțiuni de pictură – în timpul domniei lui, vornicul Oană ridicând și el Mănăstirea Humorul vechi, unde s-au găsit în săpăturile arheologice interesante fragmente de pictură murală¹ –, Alexandru cel Bun a fost fără îndoială un susținător luminat al artelor, dacă ar fi să ne luăm doar după cele două documente ce ne-au parvenit, prin care angaja sau răsplătea generos pe pictorii Dobre și Nichita sau pe Ștefan².

Din punct de vedere al nivelului exigențelor artistice ale mai marilor epocii, ne putem face o idee amintindu-ne, în afara valoroaselor broderii, de arta de înaltă ținută și rafinament a lui Gavril Uric, vestit caligraf și miniaturist de la Neamț, mănăstire refăcută de voievod, care devine și va continua să fie timp de secole un puternic focar de cultură și artă. Dintre cele douăsprezece manuscrise ce ne-au parvenit de la el, ne referim în primul rând la *Tetraevangheliarul* terminat în anul 1429 – aflat astăzi la Biblioteca Bodleiană din Oxford –, destinat doamnei Marina, soția lui Alexandru cel Bun (*il. 116, 117*). Cele patru miniaturi ce-l ilustrează, reprezentându-i pe evangheliști, sunt grăitoare nu numai pentru măiestria și subtilitatea artei lui Gavril Uric, ci și pentru ce va fi fost pictura în general, fiind greu de crezut, despre comanditarii care apreciau și patronau o artă atât de rafinată, c-ar fi acceptat în alte ramuri artistice opere cu mult inferioare acestora.

De altfel, cele trei icoane din epocă, păstrate până în zilele noastre, vin să adevărească presupunerile noastre. Avem în vedere icoanele *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil în brațe*, din Biserica Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), icoana cu dublă față *Maica Domnului Hodighitria* și *Sfântul Gheorghe tronând*, din Biserica Mănăstirii Neamț, precum și *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparbului* – fragment din racla sfântului respectiv, aflat în colecția Muzeului Național de Artă.

Primele două icoane nu au iscat controverse, specialiștii fiind în unanimitate de acord că aceste opere se încadrează în *arta paleologă* de la sfârșitul secolului al XIV-lea-începutul celui de al XV-lea, confirmând, în ceea ce privește datarea, legenda conform căreia au fost dăruite lui Alexandru cel Bun de împăratul Bizanțului, Manuel al II-lea (1390-1425), sau, eventual, de Ioan al VIII-lea (1425-1448). Ambele icoane, bucurându-se de o deosebită venerație, au fost îmbrăcate în ferecături în secolul al XIX-lea, iar icoana *Sfânta Ana cu Maica Domnului*, destul de deteriorată, a fost și repictată cu culori de ulei, astfel încât din original se pot observa doar zone mici în locurile în care repictarea a căzut³.

Icoana de la Mănăstirea Bistrița-Neamț (*il. 118, 119*) este un exemplar foarte rar prin tema sa iconografică. Cea mai veche reprezentare pictată a Sfintei Ana cu Maica Domnului în brațe pare a fi din anii 705-707⁴ și, în afara unor cazuri cu totul izolate, acest tip iconografic, inspirat desigur din iconografia Maicii Domnului Hodighitria, se pare că nu a mai fost reluat decât în Moldova, unde întâlnim mai multe icoane inspirate de aceea de care ne ocupăm⁵.

Icoana cu dublă față de la Mănăstirea Neamț (*il. 120-121, cat. 61*), a cărei pictură se păstrează în condiții bune⁶, ilustrează perfect rafinamentul picturii de icoane din *epoca paleologă*. Concepută într-o viziune monumentală sporită prin măiestria punerii în pagină a personajelor, icoana impresionează prin desenul caligrafiat cu mare finețe și, în special, prin subtilitatea și delicatețea coloritului. Dacă însă chipul Maicii Domnului și cel al copilului Iisus ne apar – de sub riza ce dezavantajează perceperea picturii (*il. 122, 123*) – stranii ca proporții și chiar ca expresie, cel al Sfântului Gheorghe, și el defavorizat de spațiul ce i-a fost lăsat de argintar, ne scrutează cu priviri pătrunzătoare tulburându-ne într-atât, încât abia într-un târziu ne dăm seama de frumusețea elenistică a trăsăturilor sale, cărora numai credința creștină le-a imprimat austeră spiritualitate (*il. 124*).



116. *Evangelistul Luca*
Gavril Uric
Tetraevangheliarul din 1429, f.
Biblioteca Bodleiană
Oxford

de sine stătător al Moldovei. În
ul Maghiar, cel Polonez, Marele
itent un rol important în regiune,
erea pe plan politic și economic,
în construirea sau întărirea a
alba cetăților de graniță: Cetatea
e s-a concretizat prin construirea
te documentar sau prin săpături
Treime din Siret, primul monu-
a cărei dezvoltare a fost frânată,
Dunăre încă în veacul al XIV-lea,
egatul feudal Maghiar sau cu cel
p de peste un secol de o relativă
ul și artistic.

teleptului voievod Alexandru cel
Moldovei. Cător al Bistriței, al
pictură – în timpul domniei lui,
heologice interesante fragmente
elor, dacă ar fi să ne luăm doar
pictorii Dobre și Nichita sau pe

am face o idee amintindu-ne, în
stăit caligraf și miniaturist de la
un puternic focar de cultură și
referim în primul rând la
lin Oxford –, destinat doamnei
ă, reprezentându-i pe evanghe-
tru ce va fi fost pictura în gene-
rafinată, c-ar fi acceptat în alte

că presupunerile noastre. Avem
iserica Mănăstirii Bistrița (jud.
orgbe tronând, din Biserica
ent din racla sfântului respectiv,

d că aceste opere se încadrează
onfirmând, în ceea ce privește
unțului, Manuel al II-lea (1390-
e o deosebită venerație, au fost
nnului, destul de deteriorată,
ci în locurile în care repictarea

prin tema sa iconografică. Cea
anii 705-707⁴ și, în afara unor
ului Hodighitria, se pare că nu
e care ne ocupăm⁵.

i se păstrează în condiții bune⁶,
o viziune monumentală sporită
rafiat cu mare finețe și, în spe-
al copilului Iisus ne apar – de
iar ca expresie, cel al Sfântului
i pătrunzătoare tulburându-ne
or sale, cărora numai credința



116. *Evangelistul Luca*
Gavril Uric
Tetraevangeliarul din 1429, f. 144v
Biblioteca Bodleiana
Oxford



117. *Evangelistul Ioan*
Gavril Uric
Tetraevangeliarul din 1429, f. 235v
Biblioteca Bodleiana
Oxford



118. *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil*
în brațe (cu riza)
sec. XIV-XV
Mănăstirea Bistrița
(jud. Neamț)

119. *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil*
în brațe
detaliu fără riza



120-121. Icoană dublă față (fără riza) (cat. 61)
avers: Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria
revers: Sfântul Gheorghe
Școală Bizantină
sec. XIV-XV
Mănăstirea Neamț
(jud. Neamț)

122-123. Icoană dublă față (cu riza) (cat. 61)
avers: Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria
revers: Sfântul Gheorghe

Această icoană a influențat cum este cazul icoanei cu dublă față (il. 125, 126).

De o cu totul altă concepție, – cel al vieții și martiriului patro din racla Sfântului Ioan cel Nou realizat într-o viziune miniatură: piese vom aminti și un alt fragment astăzi dispărut, dar care a fost găsit de Drăghiceanu în anul 1916⁷, și în care se privește în mod indirect, dar în mod ocupant. Părerile emise ar putea plasa pictura în diferite perioade: prima o dată cu anii din jurul 1432) sau numai cu secolul al XV-lea sau sfârșitul secolului al XV-lea sau se o datează cu mijlocul sau sfârșitul mai lua în discuție pe aceiași ferecătura de argint a raclei, o dată

Din păcate nu cunoaștem arhitectura lui Sorin Ulea, care susține cele murale exterioare de la Voroneti nu intrase în circuitul cercetării Sfântul Ioan cel Nou în fața episcopului Național de Artă abia în anul 1984 și reprodus de V. Drăghiceanu în 1984. Argumentele aduse de C. Drăghiceanu în 1984 sunt: „în jurul anului 1600 arhitecturile, maniera de a reda desen și pictură a icoanei a fost zugrăvirea Suceviței...”¹³, nu sunt toare. Este suficient să privim Sucevița¹⁴ pentru a ne convinge că are un cu totul alt sens în pictura raclei nu are nimic comun cu nici una dintre picturile bisericești din viața sfântului. Fără a avea intenția necesară să subliniem că, spre deosebire de cea de la Voroneti, această icoană este realizată într-o viziune redusă la minimum necesar pentru a reprezenta personajele sunt din alt univers uman este concepută cu totul diferit.

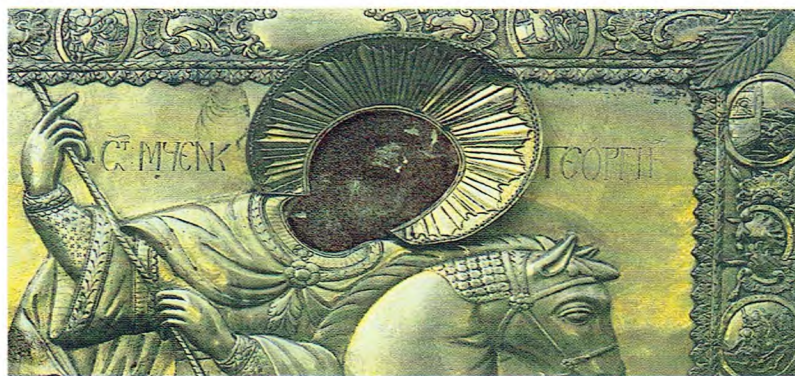
În afara argumentelor în sine, începutul veacului al XV-lea, Vătășianu¹⁶, este, credem, necesar artistic al Moldovei lui Alexandru cel Bun pentru a genera, cel puțin pentru o perioadă, o icoană atât de frumoasă și rafinată ca aceea a raclei de la Voroneti. Dacă moaștele au fost aduse de la Cetatea Neamț în anul 1402, cu mare alai de către voievozii moldoveni, ele au fost descrise pentru prima oară de Tâmbac (1364-1420)¹⁷. Importanța reprezentării vieții sfântului pe raclele din Voroneti, Sfântul Gheorghe-

Această icoană a influențat pictura ulterioară din Moldova, cum este cazul icoanei cu dublă față de la Mănăstirea Cilic Dere (il. 125, 126).

De o cu totul altă concepție, făcând parte dintr-un ciclu narativ – cel al vieții și martiriului patronului Moldovei –, fragmentul pictat din racla Sfântului Ioan cel Nou (il. 127-129, cat. 62) este realizat într-o viziune miniaturală. În legătură cu datarea acestei piese vom aminti și un alt fragment, provenind din aceeași raclă, astăzi dispărut, dar care a fost publicat și reprodus de Virgil Drăghiceanu în anul 1916⁷, și în jurul căruia s-au purtat discuții ce privesc în mod indirect, dar implicit și cert, lucrarea de care ne ocupăm. Părerile emise ar putea fi încadrate în trei mai grupe, ce plasează pictura în diferite perioade din cuprinsul veacurilor XV și XVI: prima o datează cu anii domniei lui Alexandru cel Bun (1400-1432) sau numai cu secolul al XV-lea⁸; a doua, care o datează cu sfârșitul secolului al XV-lea sau începutul celui următor⁹ și ultima, ce o datează cu mijlocul sau sfârșitul secolului al XVI-lea¹⁰, fără a mai lua în discuție pe acei puțini cercetători care, studiind ferecătura de argint a raclei, o datează chiar cu secolul al XVII-lea¹¹.

Din păcate nu cunoaștem argumentele care au stat la baza afirmației lui Sorin Ulea, care susține că pictura raclei este ulterioară celei murale exterioare de la Voroneț (1547)¹², la o dată când încă nu intrase în circuitul cercetărilor fragmentul cu scena *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*, achiziționat de Muzeul Național de Artă abia în anul 1965, fiind cunoscut doar cel publicat și reprodus de V. Drăghiceanu în condiții tipografice ce lasă mult de dorit. Argumentele aduse de Corina Nicolescu în sprijinul datării picturii raclei „în jurul anului 1600”, după care „modul de a realiza arhitecturile, maniera de a reda costumele și întreaga concepție de desen și pictură a icoanei aparțin epocii contemporane cu zugrăvirea Suceviței...”¹³, nu sunt nici concludente, nici convingătoare. Este suficient să privim câteva din scenele pictate la Sucevița¹⁴ pentru a ne convinge că, în afara concepției miniaturale, ce are un cu totul alt sens în pictura murală decât în cea de icoană, pictura raclei nu are nimic comun nici în concepție și nici ca viziune cu nici una dintre picturile bucovinene în care apar cicluri din viața sfântului. Fără a avea intenția de a intra în amănunte, este necesar să subliniem că, spre deosebire de Sucevița, lucrarea noastră este realizată într-o viziune picturală, că arhitecturile sunt reduse la minimum necesar pentru a sugera un spațiu închis, costumele personajelor sunt din altă epocă și loc, că tratarea corpului uman este concepută cu totul diferit.

În afara argumentelor în sprijinul datării picturii raclei cu începutul veacului al XV-lea, aduse de N. Iorga¹⁵ și Virgil Vătășianu¹⁶, este, credem, necesar să reamintim climatul cultural-artistic al Moldovei lui Alexandru cel Bun, care era propice, dacă nu pentru a genera, cel puțin pentru a recepta o pictură atât de valoroasă și rafinată ca aceea a raclei Sfântului Ioan cel Nou, ale cărui moaște au fost aduse de la Cetatea Albă la Suceava în anul 1401-1402, cu mare alai de către voievod, și ale cărui viață și martiriu au fost descrise pentru prima oară de cărturarul timpului Grigore Țamblac (1364-1420)¹⁷. Importante pentru evoluția iconografică a reprezentării vieții sfântului patron al Moldovei, ciclurile de la Voroneț, Sfântul Gheorghe-Suceava, Paraclisul Mănăstirii



124. Icoană dublă față (cu riza)
revers: Sfântul Gheorghe
detaliu

125-126. Icoană dublă față
avers: Maica Domnului cu Pruncul
(detaliu)
revers: Sfântul Gheorghe (detaliu)
Mănăstirea Cilic Dere (jud. Tulcea)



Bistrița-Neamț, Biserica Episcopală din Roman, bisericile mănăstirilor Slatina (repictată) sau Sucevița nu pot constitui argumente convingătoare în cazul de față, fără o analiză stilistică comparativă, îngreunată prin diferențe de tehnici folosite și, implicit, de viziuni. Chiar la o primă analiză comparativă, devine evident că avem de-a face cu o operă concepută și realizată de un pictor cu o viziune și o formație deosebite, care este exponentul unei epoci cu totul diferite de secolul al XVI-lea. Compoziția este construită pe ritmuri subtile, cromatica și coloritul sunt de o mare prețiozitate și rafinament, tipologia personajelor și, în special, chipul sfântului par o sinteză între cele ale lui Iisus și Ioan Botezătorul, fenomen întâlnit adesea în arta bizantină, în timp ce arhitecturile reduse la strictul necesar, pentru a nu distra atenția și a sugera în același timp un spațiu circumscris cu încercări de redare în perspectivă liniară, precum și costumele, între care cel al șefului zbirilor, care se detașează în compoziție cu atitudinea sa dezinvoltă, ne trimit în Europa Occidentală a secolelor XIV-XV (il. 128, 129). Ele sunt tot atâtea motive să ne gândim că centrul de formare a picturii este capitala imperiului bizantin la sfârșitul veacului al XIV-lea sau la începutul celui următor. De altfel, aceasta este perioada în care se poate surprinde în arta paleologă un moment de intimism¹⁸, căruia îi este tributară și pictura noastră. Fără să insistăm asupra costumului șefului gărzii – pentru care se pot găsi analogii în orice lucrare despre costumele medievale occidentale sau în pictura de epocă –, a cărui apariție în opera noastră se explică prin pătrunderea în arta constantinopolitană a unei efemere înrăuriri a școlii prin intermediul genovez, evocată atât de plastic și convingător de V. Lazarev¹⁹, este oportun, credem, să adăugăm, la exemplele propuse de profesorul Virgil Vătășianu²⁰, câteva icoane ale căror spirit, atmosferă și stil sunt apropiate de pictura raclei Sfântului Ioan cel Nou. Astfel, icoana *Cuvioasa Paraschiva în fața împăratului*, datată cu secolul al XV-lea, din colecția dr. S. Amberg-Herzog²¹, cu toate că este realizată mai grafic, mai uscat, se apropie compozițional de fragmentul *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparbului*, iar icoanele: *Cinci sfinți militari*, din Mănăstirea Hilandar de la Muntele Ahtos²², *Bunavestire*, din Galeria de Artă Națională din Skoplje²³, *Sfântul Dumitru*, din Muzeul de Artă Decorativă din Belgrad²⁴, *Profetul Daniil în groapa cu lei*, din Muzeul Bizantin din Atena²⁵, sau *Minunea din Chone*, din Muzeul Național din Belgrad²⁶, date toate cu sfârșitul secolului al XIV-lea sau începutul secolului al XV-lea, sunt de o viziune și factură foarte apropiate, fiind și aproximativ de aceleași dimensiuni cu fragmentele raclei de care ne ocupăm. Și este probabil că pentru transpunerea în pictură a vieții și martiriului proaspătului patron al țării, Alexandru cel Bun, spre a spori prestigiul moaștelor, să fi apelat la un pictor constantinopolitan de renume, părăndu-ne plauzibilă ideea avansată de N. Iorga²⁷, că acest artist ar fi lucrat chiar în Moldova.

După perioada de lupte interne pentru domnie ce a urmat morții lui Alexandru cel Bun (1432), lunga și glorioasă domnie a lui Ștefan cel Mare (1457-1504) a însemnat pentru Moldova nu numai o perioadă de liniște internă, de afirmare plenară pe plan economic, politic și militar, dar și o *Epocă* de înflorire fără precedent a culturii și artei. În această privință toți cercetătorii, în numeroasele

pagini închinată *Epocii lui Ștefan cel Mare*, au arătat că, în afară de arhitectură, pictură, broderie, argintărie și sculptură, care au lăsat moștenirea lor în pagini și pline de competență semnalate la Mănăstirile Muntele Neamț și Sucevița, familia sa – sau unele cu atribuția acestora, nu s-a scris apăsătoare afirmație, care este vine din partea unui prestigios artist, care – făcând abstracție de înțelesurile manuscriselor și broderiilor moldovenești nu se păstrează de la jumătatea a veacului al XVI-lea și până în prezent vor găsi un loc mai convenabil pe fațadele de față (este vorba de *România*, n.n. Al. E.), volumul picturii moldovenești din veacul al XVI-lea a fost și rămăseșă mari iubitori de artă până și pe fațadele bisericilor, lemn manifestând puțină încredință. Suntem încredințați că paginile ce le ilustrează, pe care le sperăm să convinge pe cititor de inexactitatea după părerea noastră, în privința moldovenești date prin inscripții al XVI-lea.

Asupra icoanelor donate la Mănăstirea Sucevița, doar semnalate și unele reproduse cu seamă că nici nu intră în viziunea noastră de bună seamă de artiști moldova ca să influențeze arta icoanelor comandatilor²⁹. Nici cu privire la Mănăstirea Sucevița³⁰, nu deosebite sub ferecătura s-au culeseră, iar icoana *Sfântul Ioan cel Nou* din Arbore³¹ este atât de acoperită de tinge din pictura inițială decât o parte din pictura murală.

Tripticul cu scena *Deisis*, pictat de un artist de la Suceava), considerat de unii aparținând chiar lui Ștefan cel Mare, nu poate intra aici în discuția noastră, atât ca pictură creștină sau rusesc, sub influența Tipologia celor trei personaje al creștinilor din secolele XVI-XVII realizarea plastică a carnației colorate de la tonurile închise la cele deschise. Maicii Domnului, albastrul himatului lui Ioan Botezătorul de rezonanță precizie caligrafică rigidă, precum siguranță și finețe ce acoperă pictura ale școlii pomenite, care, chiar



127. Sfântul Ioan cel Nou în fața Eparbului (Fragment pictat din raclea Sfântului) (cat. 62) începutul sec. XV Muzeul Național de Artă al României București

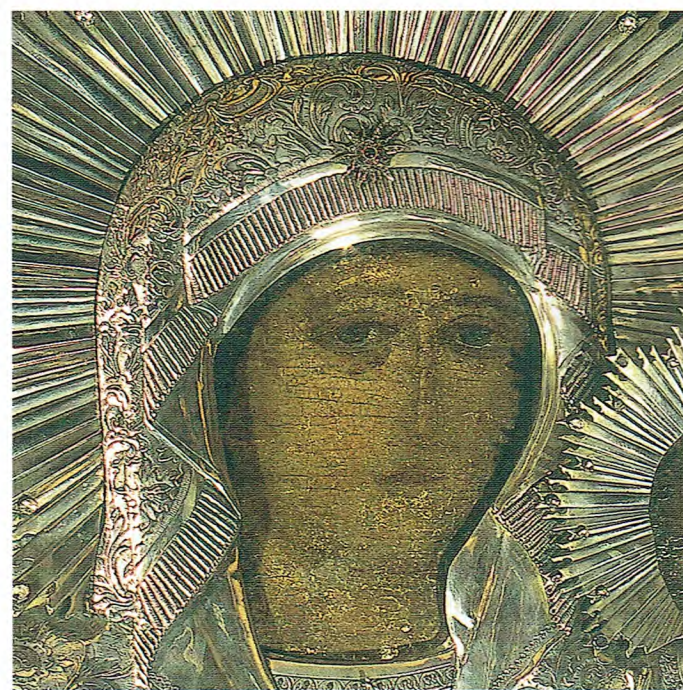
128. Sfântul Ioan cel Nou în fața Eparbului detaliu: Eparbul
129. Sfântul Ioan cel Nou în fața Eparbului detaliu: Oștean

din Roman, bisericile mănăstiri-
 ca nu pot constitui argumente
 o analiză stilistică comparativă,
 i folosite și, implicit, de viziuni.
 ca, devine evident că avem de-a
 tă de un pictor cu o viziune și o
 entul unei epoci cu totul diferite
 te construită pe ritmuri subtile,
 tare prețiozitate și rafinament,
 chipul sfântului par o sinteză
 atorul, fenomen întâlnit adesea
 urile reduse la strictul necesar,
 ra în același timp un spațiu cir-
 perspectivă liniară, precum și
 zbirilor, care se detașează în
 involtă, ne trimit în Europa
 128, 129). Ele sunt tot atâtea
 rmare a pictorului este capita-
 cului al XIV-lea sau la începutul
 perioada în care se poate sur-
 de intimism¹⁸, căruia îi este
 a insistăm asupra costumului
 găsi analogii în orice lucrare
 l sau în pictura de epocă –, a
 plică prin pătrunderea în arta
 înrăuriri a școlii prin inter-
 e plastic și convingător de
 să adăugăm, la exemplele pro-
 , câteva icoane ale căror spirit,
 ictura raclei Sfântului Ioan cel
 aschiva în fața împăra-
 , din colecția dr. S. Amberg-
 ai grafic, mai uscat, se apropie
 ul Ioan cel Nou în fața
 nți militari, din Mănăstirea
 vestire, din Galeria de Artă
 humitru, din Muzeul de Artă
 Daniil în groapa cu lei,
 au Minunea din Chone,
 atate toate cu sfârșitul secolu-
 al XV-lea, sunt de o viziune și
 imativ de aceleași dimensiuni
 păm. Și este probabil ca pen-
 artiriului proaspătului patron
 pori prestigiul moaștelor, să fi
 itan de renume, părându-ne
 i²⁷, că acest artist ar fi lucrat
 ntru domnie ce a urmat morții
 i glorioasa domnie a lui Ștefan
 pentru Moldova nu numai o
 re plenară pe plan economic,
 înflorire fără precedent a cul-
 cercetătorii, în numeroasele

pagini închinată *Epocii lui Ștefan cel Mare*, sunt unanimi.
 Însă, dacă despre arhitectură, pictură murală, manuscrise și minia-
 turi, broderie, argintărie și sculptură în piatră au fost scrise fru-
 moase pagini și pline de competență, despre icoane, în afară de cele
 semnalate la Mănăstirile Muntelui Athos – donate de voievod sau
 familia sa – sau unele cu atribuiri bazate pe legende ori sub influ-
 ența acestora, nu s-a scris aproape nimic. De aici poate și o
 neașteptată afirmație, care este cu atât mai surprinzătoare cu cât
 vine din partea unui prestigios cercetător al picturii moldovenești,
 care – făcând abstracție de înaltul nivel artistic al ornamentării
 manuscriselor și broderiilor moldovenești ale căror cartoane au
 fost desigur făcute de pictori – susține cu seninătate că din icoanele
 moldovenești nu se păstrează decât cele create începând cu „a doua
 jumătate a veacului al XVI-lea și care, prin trăsăturile lor estetice, își
 vor găsi un loc mai convenabil pentru a fi discutate în volumul al II-lea
 al lucrării de față (este vorba de *Istoria Artelor Plastice în
 România*, n.n. Al. E.), volum ce va privi, printre altele, evoluția
 picturii moldovenești din veacurile XVII-XVIII”, că „moldovenii au
 fost și rămăseseră mari iubitori de pictură pe zid, pe care au întins-o
 până și pe fațadele bisericilor, pentru chipul zugrăvit pe
 lemn manifestând puțină atragere” (sublinierea n. Al. E.)²⁸.
 Suntem încredințați că paginile ce urmează, și în special imaginile
 ce le ilustrează, pe care le sperăm cât mai fidele originalelor, vor
 convinge pe cititor de inexactitatea afirmațiilor de mai sus, făcute,
 după părerea noastră, în pripă, mai ales că există chiar icoane
 moldovenești datate prin inscripții din prima jumătate a secolului
 al XVI-lea.

Asupra icoanelor donate la Athos, care nu au fost studiate, ci
 doar semnalate și unele reproduse slab, nu ne vom pronunța, mai
 cu seamă că nici nu intră în vederile prezentului studiu, ele fiind
 create de bună seamă de artiști străini și nu au fost păstrate în
 Moldova ca să influențeze arta iconarilor locali sau gustul artistic al
 comanditarilor²⁹. Nici cu privire la icoana *Sfântul Nicolae*, de
 la Mănăstirea Sucevița³⁰, nu se poate spune aproape nimic,
 deoarece sub ferecătură s-au păstrat doar câteva insulite de
 culoare, iar icoana *Sfântul Ioan Botezătorul* de la Biserica
 Arbore³¹ este atât de acoperită de murdărie, încât nu se poate dis-
 tinge din pictura inițială decât o aureolă în relief, asemănătoare cu
 cele din pictura murală.

Tripticul cu scena *Deisis*, păstrat în Muzeul Mănăstirii Putna
 (jud. Suceava), considerat de legendă și de unii cercetători ca
 aparținând chiar lui Ștefan cel Mare sau epocii lui³², după părerea
 noastră nu poate intra aici în discuție fiind o lucrare produsă în
 secolul al XVII-lea, atât ca pictură, cât și ferecătură, de un atelier
cretan sau rusesc, sub influența puternică a școlii amintite.
 Tipologia celor trei personaje ale tripticului este specifică *școlii
 cretane* din secolele XVI-XVII. Expresia severă a chipurilor,
 realizarea plastică a carnației construite pe brunuri cu treceri fine
 de la tonurile închise la cele deschise, roșul vișiniu al maforionului
 Maicii Domnului, albastrul himationului lui Iisus și verdele melotei
 lui Ioan Botezătorul de rezonanțe potolite și adânci, desenul de o
 precizie caligrafică rigidă, precum și hașurile de aur, de o viguroasă
 siguranță și finețe ce acoperă pictura, sunt tot atâtea caracteristici
 ale *școlii* pomenite, care, chiar la apogeul prestigiului său în



130. Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria
 (cat. 63)
 sec. XV-XVI
 Biserica Mănăstirii Agapia
 (jud. Neamt)

131. Maica Domnului
 cu Pruncul - Hodigbitria
 detaliu



lumea ortodoxă, nu a reușit să-și impună stilul, „cu linearitatea sa accentuată, cu tratarea detaliată și aridă, cu idealizarea sa academică”³³, iconarilor moldoveni.

Fără a mai pomeni și de alte icoane ce ar putea fi considerate ca fiind din *epoca lui Ștefan cel Mare*, dar care sunt puternic repictate sau insuficient studiate, propunem atenției doar două opere de mare valoare, pe care le considerăm a fi din a doua jumătate a veacului al XV-lea.

Prima este icoana *Maica Domnului Hodighitria* (il. 130, 131, cat. 63) din Biserica Mănăstirii Agapia (jud. Neamț), pe care unii cercetători o considerau drept contemporană cu icoanele lui Alexandru cel Bun de la mănăstirile Neamț și Bistrița³⁴ și care, după înlăturarea masivelor repictări și punerii sale în valoare³⁵, a devenit accesibilă studiului. Cu toate că păstrează doar o parte din pictura originală, se poate constata, chiar de la un prim contact, că este o creație artistică valoroasă. Asemănarea acestei Hodighitrii cu cele create de atelierelor *epocii paleologe* este izbitoare și este de înțeles de ce suntem tentați la început să i-o atribuim. În același timp însă, datorită atmosferei pe care o degajă, intuim că suntem în fața unei opere create într-o ambianță diferită. Degajându-ne de farmecul icoanei și analizând-o cu luare aminte, constatăm că figura Maicii Domnului nu mai are acea austeritate, acea sobrietate, cu care eram obișnuiți la icoanele epocii paleologe. În locul unui chip auster, cu priviri de o tristă severitate, Maica Domnului, din icoana noastră, a cărei față a căpătat rotunjimi mai umanizate, ne scrutează cu priviri ce au devenit de o tristețe lirică *manieristă* (il. 131).

Coloritul iconei, fără să fi pierdut din prețiozitate, nu mai este alcătuit din tonuri fine și nuanțe străvezii cu dominante reci, abstractizante, ci este construit pe o gamă de culori mai vii, mai robuste. Și dacă ne îndreptăm atenția asupra picturii murale din *epoca lui Ștefan cel Mare* și ne oprim asupra unor chipuri feminine, vom constata că fac parte, în mare, din aceeași familie, că au la bază aceeași viziune, aceeași concepție.

Aceste caracteristici, prezentate aici în linii generale, ne îndreptătesc să atribuim icoana *Maica Domnului Hodighitria* de la Agapia *epocii lui Ștefan cel Mare*, ea constituind, probabil, un prototip, ale cărui calități și caracteristici vor fi perpetuate de zugravii moldoveni despre care vom avea prilejul să mai vorbim.

Cea de a doua icoană, din epocă, ce se află tot la Mănăstirea Agapia, în muzeu, înfățișează scena *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* (il. 132, cat. 64)³⁶. Din păcate, starea de conservare și stratul de impurități care o acoperă nu permit reproducerea ei în condiții grafice satisfăcătoare, stirbindu-i, aparent, din indiscutabilele calități. Compoziția icoanei este perfect simetrică. În jurul axului central și psihologic, reprezentat prin Cel vechi de zile, Sfântul Duh și Maica Domnului tronând cu Pruncul în brațe, sunt plasate două grupuri de sfinte în veșminte de călugărițe, excepție făcând Maria Egipteanca și Sfântul Zosima, *singurul personaj masculin din icoană*. Veșmintele cad în cute grele și liniștite, de-a lungul corpurilor, subliniind verticalitatea siluetelor, și numai cele ale Maicii Domnului sunt drapate cu savantă eleganță. Pe cap sfintele poartă un acoperământ legat sub formă de turban, pe care îl regăsim frecvent în pictura murală a epocii, iar tipologia lor,

precum și tratarea viguroasă a că-
că moda turbanelor persistă pân-
Părhăuți, ele sunt tratate acum c-
tura murală din prima jumătate :
pictura exterioară de pe perete
Soborul Cuvioaselor și Dn
prezent în Biserica de lemn Vâl-
ceptie, viziune și factură la un in-

Prin compoziția sa lipsită de desenul suplu, prin liniștea staturii murale, prin sobrietatea reținută a icoanei *Soborul Cuvioaselor*, pictorii [ce] reflectă calmul moral, convingător caracterizat epoca

Este de neconceput ca în epocă cristalizată o originală școală de pictori să împodobească, reprezentând o perioadă de stilistică, când aceeași unitate de timp să nu fi fost de același nivel, fie ele alcătuite numai din icoanele *Soborului Cuvioaselor* și pentru a satisface piositatea multă din epoca lui Ștefan cel Mare nu trecută Tărâța Moldovei, ci și prin

O logică elementară ne împie
pera pe lemn în ambianța epoci
Faptul ar fi făcut o notă discordan
că adesea pictorii muraliști au lu
pictând, cum este cazul evanghe
decurg din tehnică și viziune, se
numeroși și puternici pentru a se
unei bune și îndelungate tradiții,
număr relativ mare de icoane d
tehnice.

Mai mult decât atât, de pe ac
teristici proprii ce se vor perpet
printr-o expresie mai puțin sever
dar care este de un deosebit rafin
teristicile fiecărei perioade din e

Spre deosebire de Țara Românească, în regiunile de nord-vest și nord-est sunt numeroase, dar secolele XVII și XVIII au lăsat în urmă monumente care reprezintă, atât sub aspect calitativ, cât și cantitativ, o mare bogăție artistică.

De la începutul și până către mutații importante. Se observă ac sugestiv, plastic și cromatic.

Fără îndoială că păstrarea tradițiilor
la care s-au format artiști talentați
moldovenefști, focare de cultură
dar ceea ce este semnificativ și o
1570 a unei frății, a unei bresle

Trăsăturile icoanelor moldovenești de spirit a artei în Moldova, constă în nevoia de a preciza o desfășurare de percept. Studiile publicate nu

mpună stilul, „cu linearitatea sa aridă, cu idealizarea sa acad-

oane ce ar putea fi considerate

„Mare, dar care sunt puternic

propunem atenției doar două

le considerăm a fi din a doua

Domnului Hodighitria a Mănăstirii Agapia (jud. Neamț), lărau drept contemporană cu a mănăstirile Neamț și Bistrița³⁴ pictări și punerii sale în valoare³⁵, te că păstrează doar o parte din

chiar de la un prim contact, că emănarea acestei Hodighitrii cu *„aleologe* este izbitoare și este ceput să i-o atribuim. În același re o degajă, intuim că suntem în anță diferită. Degajându-ne de uare aminte, constatăm că figu- i austeritate, cea sobrietate, cu iile paleologe. În locul unui chip te, Maica Domnului, din icoana mi mai umanizate, ne scrutează lărică *„manieristă* (il. 131). lut din prețiozitate, nu mai este străvezii cu dominante reci, o gamă de culori mai vii, mai ția asupra picturii murale din ne oprim asupra unor chipuri în mare, din aceeași familie, că oncepție.

te aici în linii generale, ne *„tica Domnului Hodighi- an cel Mare*, ea constituind, tăți și caracteristici vor fi pe- e care vom avea prilejul să mai

ă, ce se află tot la Mănăstirea *„Soborul Cuvioaselor și* Din păcate, starea de conser- operă nu permit reproducerea știrbindu-i, aparent, din indis- i este perfect simetrică. În jurul zentat prin Cel vechi de zile, iând cu Pruncul în brațe, sunt șminte de călugărițe, excepție osima, *„singurul personaj* le cad în cute grele și liniștite, rticalitatea siluetelor, și numai te cu savantă eleganță. Pe cap sub formă de turban, pe care lă a epocii, iar tipologia lor,

precum și tratarea viguroasă a carnației, sunt apropiate de pictura murală din Biserica din Pătrăuți (1487). Și cu toate că moda turbanelor persistă până la jumătatea veacului al XVI-lea și le regăsim, de exemplu, la Humor, Moldovița sau Părhăuți, ele sunt tratate acum cu totul diferit, pierzând mult din finețea execuției și eleganța formelor și liniilor. În pic- tura murală din prima jumătate a secolului al XVI-lea, ca, spre exemplu, în ciclul *„Acatistul Maicii Domnului* din pictura exterioară de pe peretele vestic al Mănăstirii Humor sau în pictura de icoane s-a păstrat tema iconografică *„Soborul Cuvioaselor și Dreptelor*. O icoană cu această temă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, aflată în prezent în Biserica de lemn Văleni-Piatra Neamț, indică cu claritate, în raport cu icoana analizată, diferențele de con- cepție, viziune și factură la un interval de aproximativ un veac (il. 160, cat. 87).

Prin compoziția sa lipsită de accesorii, în care s-a renunțat chiar la arhitecturile din fundal, prin concizia și eleganța desenului suplu, prin liniștea statuară a figurilor cu chipurile concentrate, subliniate de blicuri viguroase ca în pictura murală, prin sobrietatea reținută a coloritului, cu excepția inscripției a cărei caligrafie nu se ridică la nivelul timpului, icoana *„Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* de la Mănăstirea Agapia se încadrează perfect în acei „...factori stilis- tici [ce] reflectă calmul moral, de sobrietate și forță stăpânită a epocii lui Ștefan cel Mare”³⁷, așa cum este elocvent și convingător caracterizată epoca de Sorin Ulea.

Este de neconceput ca în epoca lui Ștefan cel Mare în care a fost ridicat un număr atât de mare de lăcașuri și s-a cristalizat o originală școală de arhitectură moldovenească, cu remarcabile ansambluri de pictură murală ce le împodobeau, reprezentând o perioadă clasică pentru pictura românească, ce se disting prin unitatea viziunii artistice și stilistice, când aceeași unitate de concepție o regăsim în arta broderiei, caligrafiei și miniaturii, pictura de icoane a vremii să nu fi fost de același nivel artistic și suficient de răspândită pentru a satisface necesitățile cultului, ornând tâm- plele, fie ele alcătuite numai din icoane împărătești și un Deisis, la vremea aceea. Dar, după cum s-a văzut în cazul icoanei *„Soborul Cuvioaselor și Dreptelor*, care nu a fost destinată unei tâmple, icoanele se pictau pe acea vreme și pentru a satisface pioșenia muritorilor de rând. Cunoașterea în zilele noastre a unui număr atât de restrâns de icoane din epoca lui Ștefan cel Mare nu se poate explica doar prin dispariția lor în decursul veacurilor frământate prin care a trecut Țara Moldovei, ci și prin puținul interes cu care au fost privite de cercetătorii trecutului nostru artistic.

O logică elementară ne împiedică să acceptăm teza lipsei de aplicație a zugrăvilor moldoveni pentru pictura în tem- pera pe lemn în ambianța epocii care, după cum s-a mai amintit, s-a dovedit atât de exigentă față de creația artistică. Faptul ar fi făcut o notă discordantă inadmisibilă în ansamblul grandios și fastuos al lăcașurilor, mai cu seamă când știm că adesea pictorii muraliști au lucrat și icoane, dovada cea mai bună fiind reprezentarea în pictura murală a unor sfinți pictând, cum este cazul evangelistului Luca, sau numai ținând în mână icoane, care, lăsând la o parte diferențele ce decurg din tehnică și viziune, se aseamănă cu icoanele de epocă. Mai târziu, în anul 1570, iconarii erau deja destul de numeroși și puternici pentru a se grupa într-o breaslă spre a-și apăra interesele și drepturile. Fără să acceptăm existența unei bune și îndelungate tradiții, nu am putea să explicăm apariția, chiar din prima jumătate a veacului al XVI-lea, a unui număr relativ mare de icoane de o incontestabilă valoare artistică și a căror execuție dovedește temeinice cunoștințe tehnice.

Mai mult decât atât, de pe acum, din prima jumătate a veacului al XVI-lea, icoanele moldovenești ne apar cu carac- teristici proprii ce se vor perpetua în timp, remarcându-se prin elansarea și eleganța figurilor, formelor și mișcării, printr-o expresie mai puțin severă, cu vădită înclinație spre lirism, cu un colorit sărbătoresc care degajă mai puțin forță, dar care este de un deosebit rafinament și farmec unic. Acestora li se vor adăuga pe parcurs altele, care vor forma carac- teristicile fiecărei perioade din evoluția picturii de icoane din Moldova.

Spre deosebire de Țara Românească, unde, după cum am văzut, icoanele din secolul al XVI-lea sunt relativ puțin numeroase, dar secolele XVII și XVIII au constituit o perioadă de maxim avânt creator, în Moldova, acest veac al XVI-lea reprezintă, atât sub aspect calitativ, cât și cantitativ, o perioadă de înflorire ce nu a mai fost și nu va mai fi atinsă.

De la începutul și până către sfârșitul secolului al XVI-lea, trăsăturile esențiale ale icoanelor cunoscute nu prezintă mutații importante. Se observă aceeași repartitie gândită a maselor, aceeași armonie dintre figuri și fond, același limbaj sugestiv, plastic și cromatic.

Fără îndoială că păstrarea tradițiilor se datorește în primul rând unor centre artistice cu ateliere puternice și viabile, la care s-au format artiști talentați ce au perpetuat o artă de înaltă ținută. Desigur că puternicile și bogatele mănăstiri moldovenești, focare de cultură și artă, ctitorite și subvenționate de voievozi, și-au adus prinosul și în acest domeniu, dar ceea ce este semnificativ și oglindește amploarea pe care o luase pictura de icoane este existența la Suceava în anul 1570 a unei frății, a unei bresle de zugrăvi atestată documentar și despre care s-a pomenit mai sus³⁸.

Trăsăturile icoanelor moldovenești din veacul al XVI-lea, la care ne-am referit, care oglesc o dată în plus unitatea de spirit a artei în Moldova, constituie pentru cercetător o dificultate suplimentară în stabilirea unei succesiuni, fiind mai anevoios de a preciza o desfășurare cronologică doar pe baza unor nuanțe, unor neînsemnate diferențe stilistice greu de perceput. Studiile publicate nu sunt nici ele de un sprijin real în această privință, deoarece datările se fac în mare cu

„secolul al XVI-lea” și de cele mai multe ori fără argumentație, sau în cel mai bun caz cu una nesubstanțială și puțin convingătoare. Pe măsura cercetării mai aprofundate și a depistării unor noi icoane, este adesea necesar să se modifice o cronologie care se credea sigură și definitivă. Astfel, până nu de mult se credea cu fermitate că nimbul în relief cu ornamente incizate sau excizate aparține doar icoanelor din secolul al XVII-lea. Doar studiile comparative cu pictura murală, unde el apare încă în secolul al XV-lea (pictura murală de la Bălinești, 1493), au permis datarea mai corectă a unor piese. Tot așa, recenta publicare a două icoane moldovenești aflate în Biserica de lemn din Urisiu de Jos (jud. Mureș), din Transilvania, datate prin anul ce este menționat în inscripția de donație (1539), vine să ateste pătrunderea în arta icoanelor moldovenești, mult mai devreme decât s-a crezut, a unor elemente decorative renascentiste³⁹. Această din urmă descoperire, la care vom reveni la momentul oportun, a făcut posibilă datarea corectă a unui ansamblu important de icoane, ce se credea a fi cu aproape un veac mai târziu. Și, pe măsura concretizării unor noi cercetări, va fi posibilă în viitor o datare mai exactă, o precizare mai nuanțată a datării multor icoane moldovenești din veacul al XVI-lea. Până atunci, cu datele de care dispunem, vom încerca să stabilim o cronologie în pictura de icoane din Moldova veacului al XVI-lea, însă nu înainte de a prezenta în linii mari confuzia ce s-a creat prin concentrare, din diferite biserici, a unui mare număr de icoane în schiturile Văleni și Vânători-Piatra Neamț și apoi dispersarea lor în diverse colecții mănăstirești.

Cu toate că tratarea problematicii acestui grup de icoane s-ar părea că nu-și găsește locul în sinteza pe care încearcă să o realizeze prezenta lucrare, ea nu poate fi evitată, deoarece este necesară, în stadiul actual al cunoașterii, o analiză mai extinsă asupra unor factori și date, pentru o clarificare ce contribuie la încadrarea mai corectă a acestor icoane în epocă.

În anul 1935, I. D. Ștefănescu a publicat *Tezaurul de la Văleni*⁴⁰, din biserica de lemn a fostului schit cu același nume, în imediata apropiere de Piatra Neamț, în care se afla un număr impresionant de icoane (139), pe care autorul le-a considerat ca fiind din trei epoci: din vremea lui Petru Rareș (1527-1538, 1541-1546), de la finele veacului al XVI-lea și din secolul al XVII-lea. Ulterior, o parte din aceste icoane au fost dispersate, aflându-se astăzi în diferite colecții mănăstirești, în biserici din zonă, iar altele au dispărut sau nu cunoaștem locul unde se află. Studiul icoanelor *de la Schitul Văleni* este anevoios, nu numai fiindcă sunt răspândite, dar și pentru că nu știm cu exactitate proveniența lor, nu cunoaștem căror biserici le fuseseră destinate inițial pentru a putea face eventuale apropieri stilistice sau afla date istorice furnizate de lăcașul de obârșie. Din informațiile pe care le deținem, o parte din icoanele *de la Văleni*, precum și *de la Vânători*⁴¹, provin, probabil, din mănăstirile apropiate, Bisericanii și Pângărații⁴², importante centre culturale de pe valea Bistriței în secolele XVI și XVII, care decad nu mult după secularizarea averilor mănăstirești inițiată în anul 1863 de domnitorul Al. I. Cuza și își schimbă chiar funcția devenind închisori, apoi spital T.B.C., în primul caz, și stațiune de cercetări în al doilea.

Datele istorice, privind cele patru foste mănăstiri: Bisericanii, Pângărații, Văleni și Vânători – asupra cărora nu ne putem permite a ne opri mai pe larg în cadrul prezentului studiu –, coroborate cu caracteristicile stilistice și tehnice ale icoanelor provenite din aceste lăcașuri, ne permit să emitem o ipoteză de lucru cu privire la datarea lor, subiect ce a constituit tema unei cercetări aparte, pe care o rezumăm aici.

Principalele etape ale existenței istorice a mănăstirilor în cauză coincid cu domnia lui Petru Rareș, care desăvârșește clădirea bisericii de zid a Bisericanilor începută de Ștefăniță Vodă (1517-1527) și care este, conform pomelnicului, primul ctitor al Vălenilor; cu aceea a lui Alexandru Lăpușneanu, primul ctitor al Mănăstirii Vânători și constructor al bisericii de zid de la Pângărați, figurând ca al doilea ctitor în pomelnicul Mănăstirii Văleni; cu a lui Petru Schiopul, considerat ctitor la Văleni și donator la Vânători, pe care o numește într-un document din 1574 chiar drept mănăstirea sa. Familia Movileștilor le acordă de asemenea o deosebită atenție, Ieremia Movilă fiind al doilea ctitor la Vânători, refăcând această biserică și înzestrând Mănăstirea Văleni cu un frumos pomelnic, iar Simeon Movilă donează Vălenilor o frumoasă tetraevanghelie cu ferecătură. Toate acestea numai până în primul deceniu al veacului al XVII-lea. În prezent, în muzeele mănăstirești de la Bistrița, Agapia și Văratec, unde a fost dusă o mare parte din icoanele din bisericile mai sus pomenite și puse la un loc cu altele, de altă proveniență, fără o evidență și semnalare științifică, există tendința de a atribui toate piesele existente Schitului Văleni, chiar dacă stilistic, iconografic sau tehnic nu corespund cu cele cunoscute a fi existat la un moment dat la acest schit.

O altă problemă este aceea de a ști care anume icoane au fost făcute inițial pentru bisericile din Văleni și Vânători și care au fost aduse aici de la Bisericanii și Pângărații, sau din altă parte. Cunoașterea acestor elemente ar permite o eventuală confirmare sau infirmare a datării icoanelor pe baze stilistice, iconografice și tehnice, în funcție de datele istorice cunoscute referitor la monumentele respective.

Ne oprim mai îndelung asupra acestei situații, deoarece numărul și valoarea icoanelor scot în relief o stare de lucruri existentă și în alte numeroase cazuri, despre care doar s-a amintit sau se va pomeni în treacăt.

Astfel, icoanelor împărătești (cat. 65), *Maica Domnului Sfântul Nicolae* și *Schimbarea la Față*. Biserica din Muzeul Mănăstirii Văratec – cu prima jumătate a secolului al XVI-lea – este obligatoriu ca grupă cu acest hram. Deoarece iar Pângărații cel al Sfântului icoane să provină dintr-una din Biserica Vânători, cât și ce Schimbarea la Față. Biserica a voievodului Alexandru Lăpușneanu pomenită într-un document din clădită în jurul acestui an⁴³. Biserica este considerată a fi fost clădită de Petru Rareș (1527-1538, 1541-1546) (1582-1591)⁴⁴, însă pe frumoasa icoană a Ieremiei Movilei (1595-1600; 1603-1606) începe cu Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu repictările existente pe pomelnicul din 1574 (1573-1574)⁴⁵, care a dus la datarea că acest an indică numai refacerea primului ctitor pomenit – Petru Rareș. Proveniența icoanelor din Văratec este elucidată. Intervin în care – împreună cu spațiul împărătească (cca 1 m) și a cel precum și a colonetelor din tâmpla icoanelor (cca 80 cm) – ar fi lătime pentru amplasarea tâmplii bisericii de lemn din Vânători și alte patru icoane împărătești din care una se află încă în tâmpla actuală la Mitropolia Moldovei – Iași, discutăm mai jos, a căror lătime

Astfel, cele patru icoane împărătești din Văratec pot fi datate în epoca de aur a artei românești. Temeiul analizei stilistice și tehnice al acestor icoane atribuim chiar primei domnii a Moldovei.

Alte patru icoane împărătești (cat. 68), *Maica Domnului Arhanghelul Mihail* (il. 13), *Maicii Domnului* (il. 13), *Naosul Bisericii Mănăstirii Humulești* (il. 13) înăoiată, din tâmpla veche a bisericii. Toader Bubuiog, marele logofet, este profilul artistic al epocii. Dacă în epocă este dominantă o constituie armă de apărare învăluitoare a coloritului viu, în epocă constă în monumentalitatea marelui chipurii de lirismul creației mai reținută. În icoanele de la Văratec

cu una nesubstanțială și puțin
e adesea necesar să se modifice
fermitate că nimbul în relief cu
studiile comparative cu pictura
u permis datarea mai corectă a
le lemn din Urisiu de Jos (jud.
139), vine să ateste pătrunderea
orative renașcentiste³⁹. Această
corectă a unui ansamblu impor-
rii unor noi cercetări, va fi posi-
dovenești din veacul al XVI-lea.
a de icoane din Moldova veacu-
centrare, din diferite biserici, a
persarea lor în diverse colecții

ocul în sinteza pe care încearcă
actual al cunoașterii, o analiză
mai corectă a acestor icoane în

lemn a fostului schit cu același
icoane (139), pe care autorul
, de la finele veacului al XVI-lea
du-se astăzi în diferite colecții
e află. Studiul icoanelor *de la*
m cu exactitate proveniența lor,
propieri stilistice sau afla date
icoanele *de la Văleni*, pre-
gărați⁴², importante centre cul-
averilor mănăstirești inițiată în
i spital T.B.C., în primul caz, și

inători – asupra cărora nu ne
eristicile stilistice și tehnice ale
ire la datarea lor, subiect ce a

Petru Rareș, care desăvârșește
e este, conform pomelnicului,
stirii Vânători și constructor al
i; cu a lui Petru Șchiopul, con-
574 chiar drept mănăstirea sa.
ilea ctitor la Vânători, refăcând
i donează Vălenilor o frumoasă
VII-lea. În prezent, în muzeele
lin bisericile mai sus pomenite
istă tendința de a atribui toate
d cu cele cunoscute a fi existat

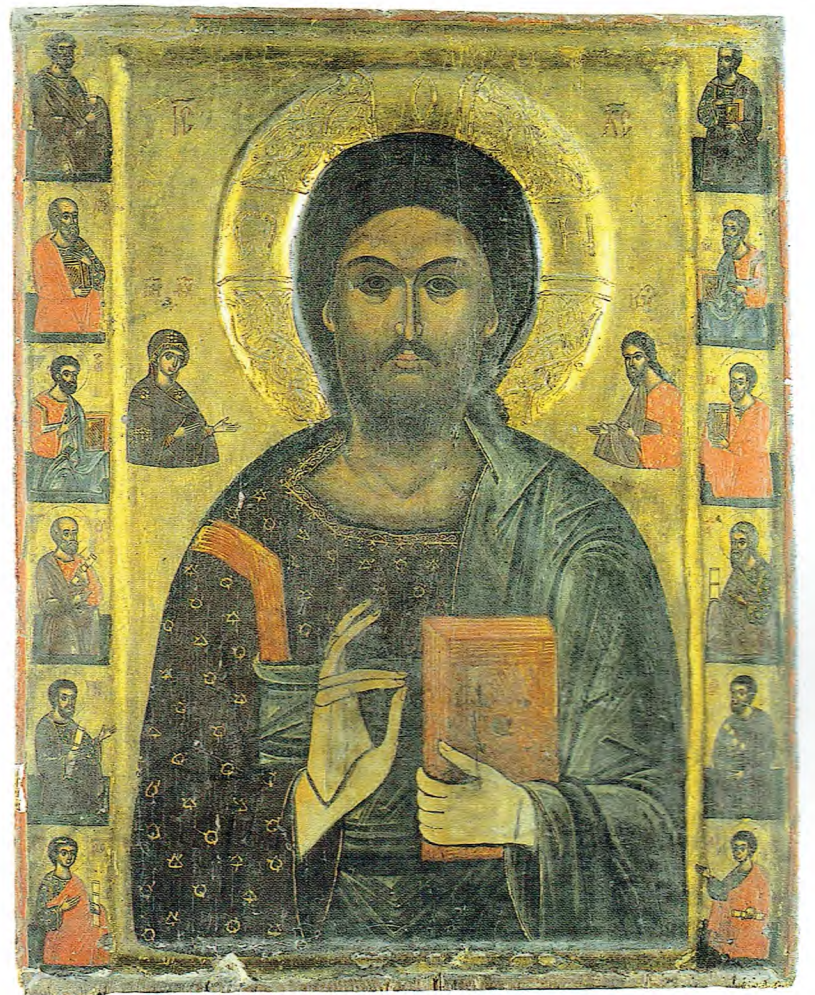
ericile din Văleni și Vânători și
or elemente ar permite o even-
ce, în funcție de datele istorice

scot în relief o stare de lucruri
eacăt.

Astfel, icoanelor împărătești *Iisus Pantocrator* (il. 133, cat. 65), *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 134, cat. 66), *Sfântul Nicolae și Schimbarea la Față* (il. 135, cat. 67), din Muzeul Mănăstirii Văratec – ce provin de la Văleni și sunt dateate cu prima jumătate a secolului al XVI-lea, corespunzând și stilistic și tehnic epocii lui Petru Rareș –, nu li se poate confirma datarea cu date istorice, deoarece nu cunoaștem de la ce biserică provin de fapt. Întrucât icoana de hram este cea cu reprezentarea Schimbării la Față, este obligatoriu ca grupul de icoane să provină dintr-o biserică cu acest hram. Deoarece Bisericanii are hramul Bunavestire, iar Pângărații cel al Sfântului Dumitru, este exclus ca cele patru icoane să provină dintr-una din cele două mănăstiri. În schimb, atât Biserica Vânători, cât și cea din Văleni, ambele au hramul Schimbarea la Față. Biserica fostei Mănăstiri Vânători, ctitorie a voievodului Alexandru Lăpușneanu (1552-1561; 1563-1568), fiind pomenită într-un document din anul 1560, se presupune că a fost clădită în jurul acestui an⁴³. Biserica fostei Mănăstiri Văleni se consideră că a fost clădită de Petru Șchiopul (1574-1577; 1578-1579; 1582-1591)⁴⁴, însă pe frumosul pomelnic al Vălenilor, făcut de Ieremia Movilă (1595-1600; 1600-1606), șirul ctitorilor bisericii începe cu Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu. Și, cu toate că sub repictările existente pe pomelnic se întrevede cu claritate anul 7082 (1573-1574)⁴⁵, care a dus la datarea bisericii, se poate presupune că acest an indică numai refacerea, ea existând încă din timpul primului ctitor pomenit – Petru Rareș. Astfel, s-ar părea că problema provenienței icoanelor împărătești din Muzeul Mănăstirii Văratec este elucidată. Intervin însă dimensiunile lor (lățimea 71 cm), care – împreună cu spațiile ce trebuiau lăsate pentru ușa împărătească (cca 1 m) și a cel puțin unei uși diaconesti (cca 1 m), precum și a colonetelor din tâmplă pentru încadrarea și susținerea icoanelor (cca 80 cm) – ar fi necesitat un spațiu de aproape 6 m lățime pentru amplasarea tâmplei, lucru cu totul imposibil la micile biserici de lemn din Vânători sau Văleni. De altfel, ne-au parvenit alte patru icoane împărătești de la Văleni și Vânători, dintre care una se află încă în tâmpla actuală a bisericii de la Vânători, iar restul la Mitropolia Moldovei – Iași, și despre care vom avea prilejul să discutăm mai jos, a căror lățime este de aproximativ 30 cm.

Astfel, cele patru icoane împărătești din Muzeul Mănăstirii Văratec pot fi dateate în *epoca lui Petru Rareș* numai pe temeiul analizei stilistice și tehnice, analiză ce ne permite să le atribuim chiar primei domnii a voievodului (1527-1538).

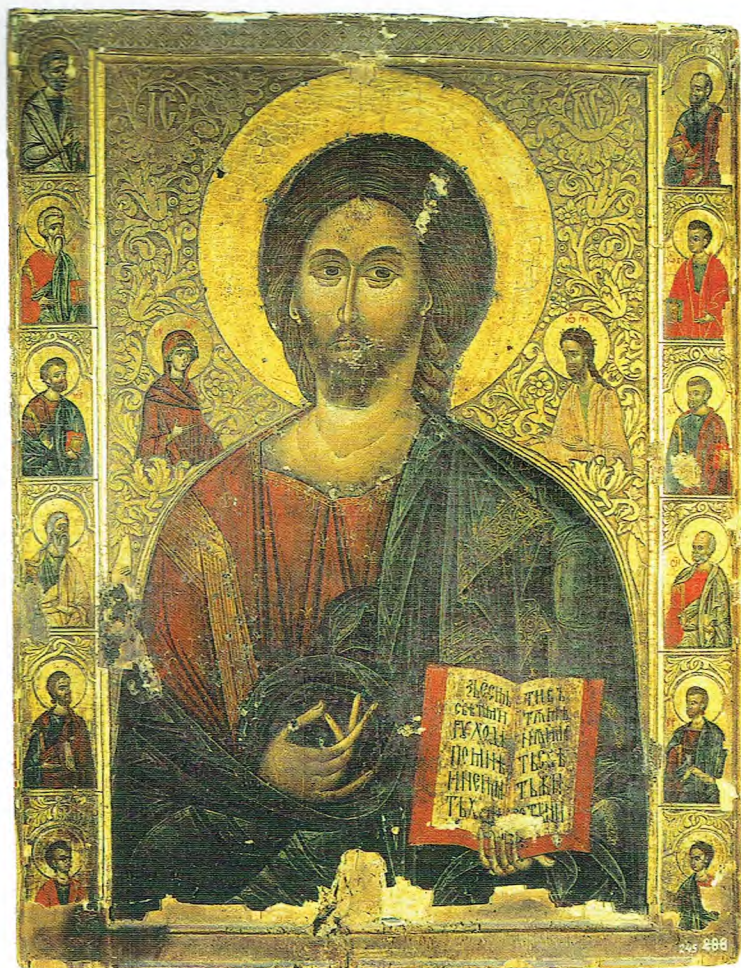
Alte patru icoane împărătești – *Iisus Pantocrator* (il. 136, cat. 68), *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 137, cat. 69), *Arhanghelul Mihail* (il. 138, cat. 70) și *Adormirea Maicii Domnului* (il. 139, cat. 71), astăzi expuse în pro-naosul Bisericii Mănăstirii Humor (jud. Suceava), care provin, fără îndoială, din tâmpla veche a acestui lăcaș (1530), ctitorie a lui Toader Bubuiog, marele logofăt al lui Petru Rareș, completează profilul artistic al epocii. Dacă la icoanele împărătești de la Văratec dominanta o constituie armonia blândă a figurilor și căldura învăluitoare a coloritului viu, în icoanele de la Humor dominanta constă în monumentalitatea maiestuoasă a personajelor, fără a le lipsi chipurile de lirismul creației moldovenești, și o gamă cromatică mai reținută. În icoanele de la Văratec doar nimburile sunt în relief



133. *Iisus Pantocrator* (cat. 65)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)



134. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria* (cat. 66)
sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)



135. Schimbarea la Față (cat. 67)
sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)

136. Iisus Pantocrator (cat. 68)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mănăstirii Humor
(jud. Suceava)

137. Maica Domnului cu Pruncul -
Hodigbitria (cat. 69)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mănăstirii Humor
(jud. Suceava)

138. Sfântul Arhanghel Mihail (cat. 70)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mănăstirii Humor
(jud. Suceava)

ornamentat, iar în cazul celor c
se extinde și în nava icoanelor
în relief plat, de inspirație rer
remarcabile icoane au fost co
tului în relief, ca fiind de la sf
alte cazuri, din secolul al XV-le
ar fi provenit din Mănăstirea F
secolului al XV-lea în timpul lui
se văd și astăzi la intrare în s
cercetătorii le-au atribuit unor
și nu s-au gândit la cea mai ve
cu atât mai mult cu cât există
identitate cu pictura murală
Bubuiog. Dar în acest caz nu e
mentelor de ordin stilistic, dec
de către harnicul cercetător
Maica Domnului Hodigbitria
Nicolae (il. 233), din Bise
județul Mureș⁴⁸. Fiind atât de
pozițional, tehnic, stilistic și fo
epoca lui Petru Rareș, M. Por
fost realizate probabil de un me
fost comandate de nobilul
bucovinene unde ființau atelie
între icoanele din Urisiu de Jos
a observat și autorul studiului
mare importanță pentru noi es
partea de jos, se află inscripții
pan Luca din Urisiu și a soției
(1539), luna martie, zile 10^{te}. I
două icoane, elimină eventuale
la datarea icoanelor de la Hum
tice și tehnice și atestă implici
în arta icoanelor atât a elemen
a nimburilor în relief ornamen
lui al XVI-lea, cu mult mai dev

Fiind create pentru un co
păstrându-se timp de peste pat
fost destinate, precum și datori
vom reveni, aceste două piese
icoanelor din Transilvania.

Două icoane reprezentându
ghitria și *Iisus Pantocrator*
aflau, de asemenea, în pronao
laboratorul de restaurare de
îndepărtat repictările și se co
Domnului cu Pruncul -
iveală o foarte interesantă oper
punct de vedere iconografic,
atentă studiere. Mulțumim mu
laboratorului din Suceava, car
pentru trimiterea fotografiilor.

ornamentat, iar în cazul celor de la Humor acest tip de decorațiune se extinde și în nava icoanelor, acoperind-o cu ornamente vegetale în relief plat, de inspirație renașcentistă. Până nu de mult, aceste remarcabile icoane au fost considerate, datorită tocmai ornamentului în relief, ca fiind de la sfârșitul secolului al XVI-lea⁴⁶ sau, în alte cazuri, din secolul al XV-lea⁴⁷, sub influența legendei după care ar fi provenit din Mănăstirea Humor Vechi, ctitorită la începutul secolului al XV-lea în timpul lui Alexandru cel Bun, și ale cărei ruine se văd și astăzi la intrare în sat. Ni se pare inexplicabil faptul că cercetătorii le-au atribuit unor epoci atât de diferite și îndepărtate și nu s-au gândit la cea mai verosimilă – epoca lui Petru Rareș –, cu atât mai mult cu cât există numeroase analogii ce duc până la identitate cu pictura murală din gropnița Bisericii lui Teodor Bubiog. Dar în acest caz nu este necesar să zăbovim asupra argumentelor de ordin stilistic, deoarece, de curând, au fost publicate, de către harnicul cercetător clujean Marius Porumb, icoanele *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 229) și *Sfântul Nicolae* (il. 233), din Biserica de lemn din satul Urisiu de Jos, județul Mureș⁴⁸. Fiind atât de apropiate din punct de vedere compozițional, tehnic, stilistic și formal de pictura moldovenească din epoca lui Petru Rareș, M. Porumb consideră că aceste icoane „au fost realizate probabil de un meșter călător prin Transilvania sau au fost comandate de nobilul român la vreuna din mănăstirile bucovinene unde ființau ateliere de iconari”. Apropierea stilistică între icoanele din Urisiu de Jos și icoanele de la Humor, după cum a observat și autorul studiului pomenit, este izbitoare. De cea mai mare importanță pentru noi este faptul că pe ramele icoanelor, în partea de jos, se află inscripții: „Rugăciunea robului lui Dumnezeu pan Luca din Urisiu și a soției sale și a copiilor săi. La anul 7047 (1539), luna martie, zile 10”. Existența anului de donație, la aceste două icoane, elimină eventualele dubii ce s-ar fi putut ivi cu privire la datarea icoanelor de la Humor numai în baza argumentelor stilistice și tehnice și atestă implicit, fără putință de tăgadă, pătrunderea în arta icoanelor atât a elementelor decorative renașcentiste, cât și a nimburilor în relief ornamentat, încă în prima jumătate a veacului al XVI-lea, cu mult mai devreme decât s-a crezut până acum⁴⁹.

Fiind create pentru un comanditar de la vest de Carpați și păstrându-se timp de peste patru secole în biserica pentru care au fost destinate, precum și datorită unor particularități asupra cărora vom reveni, aceste două piese vor fi discutate în capitoul închinat icoanelor din Transilvania.

Două icoane reprezentându-i pe *Maica Domnului Hodigbitria* și *Iisus Pantocrator*, complet repictate în ulei, se aflau, de asemenea, în pronaosul Bisericii Humor, și în prezent la laboratorul de restaurare de la Suceava. Pe măsură ce s-au îndepărtat repictările și se continuă restaurarea icoanei *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria* (il. 140), iese la iveală o foarte interesantă operă, cu numeroase probleme, atât din punct de vedere iconografic, cât și stilistic, și care presupune o atentă studiere. Mulțumim mult doamnei Cornelia Bordașiu, șefa laboratorului din Suceava, care se ocupă cu restaurarea icoanei, pentru trimiterea fotografiilor.



139. Adormirea Maicii Domnului (cat. 71)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mănăstirii Humor
(jud. Suceava)

140. Maica Domnului cu Pruncul
- Hodigbitria
Provine de la Biserica Humorul Vechi,
în restaurare la Laboratorul din Suceava



141. Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria
(cat. 72)
1549
Episcopia Romanului
(jud. Neamt)

Recenta descoperire
Hodigbitria (il. 141, cat.
piei Romanului și Hușilor⁵⁰, e
afara valorii artistice, prin in
„Ruga robului lui Dumnezeu
Sofica. În anul 7057, luna ap
specialiștilor și publicului am
Petru Rareș.

Prin concepție și realiza
încadrează în grupul stilistic
unde marele vistiernic Dan este
său de cititor fiind zugrăvit pe
cele de la Urisiu de Jos, sublin
tea picturii moldovenești din a
servată, cu toate că timpul și
Roman este o reușită realizari
spre nuanța de blândețe visăto
atingă severitatea clasică a ex
Urisiu de Jos cu care se înrud
vistiernic Dan, în care Iisus co
realizare artistică, impresionea
matice cu sobrietatea chipurile

În depozitul Mănăstirii Suc
pe *Iisus Pantocrator* (il. 1
ricii din parohia Argel (com. M
a fost repictată grosolan la mij
indică inscripția, lucrarea, prin
care nu s-a atins „restauratoru
în grupul icoanelor mai sus di
la rândul său cu decor vegeta
romburi marcate în relief ce
cum și întreaga concepție arhi
cea a coronamentului, o plase
și *Maica Domnului Hodigbitria*

Din aceeași familie stilistic
Paraschiva (il. 143, cat.
de Artă, considerată a fi din pri
Datarea acestei interesante luc
proveniență – Biserica din D
mentele florale în relief, aprecia
lui al XVII-lea, fără o analiză ap

Analizând punerea în pagin
cromatica, concepția și realiza
anacronice pentru pictura mol
era dificil să admitem datarea
pentru propunerea unei datări
tinua să fie considerată din s
publicarea unor icoane datate
Jos (1539) sau cea din colecția
care lucrarea noastră are nur
plasarea *Cuvioasei Paraschiva*
tural-artistice i-a dat naștere.

Recenta *descoperire* a icoanei *Maica Domnului Hodighitria* (il. 141, cat. 72), aflată astăzi în colecția Episcopiei Romanului și Hușilor⁵⁰, este cu atât mai importantă cu cât, în afara valorii artistice, prin inscripția ce în traducere glăsuiește: „Ruga robului lui Dumnezeu pan Dan mare vistier și Doamna sa Sofica. În anul 7057, luna aprilie 15” (1549), aduce în circuitul specialiștilor și publicului amator încă o operă din *epoca lui Petru Rareș*.

Prin concepție și realizare, această interesantă creație se încadrează în grupul stilistic format din icoanele de la Humor – unde marele vistiernic Dan este considerat un al doilea ctitor, chipul său de ctitor fiind zugrăvit pe peretele dintre naos și pronaos – și cele de la Urisiu de Jos, subliniind o dată în plus bogăția și varietatea picturii moldovenești din această perioadă. Destul de bine conservată, cu toate că timpul și-a lăsat amprenta, Hodighitria de la Roman este o reușită realizare plastică. Fără să tindă în expresie spre nuanța de blândete visătoare a icoanelor de la Humor, fără să atingă severitatea clasică a expresiei și execuției icoanelor de la Urisiu de Jos cu care se înrudește mai strâns, Hodighitria marelui vistiernic Dan, în care Iisus copil se distinge printr-o remarcabilă realizare artistică, impresionează prin îmbinarea unor accente dramatice cu sobrietatea chipurilor.

În depozitul Mănăstirii Sucevița se află o icoană ce-l reprezintă pe *Iisus Pantocrator* (il. 142, cat. 73) care a aparținut bisericii din parohia Argel (com. Moldovița, jud. Suceava). Cu toate că a fost repictată grosolan la mijlocul secolului al XIX-lea, după cum indică inscripția, lucrarea, prin întreaga ei structură și decorație, de care nu s-a atins „restauratorul”, se încadrează în mod indubitabil în grupul icoanelor mai sus discutate. Nimbul în relief ornamentat la rândul său cu decor vegetal în relief, câmpul icoanei ornat cu romburi marcate în relief ce au la mijloc ornamente florale, precum și întreaga concepție arhitecturală a ornamenticii și în special cea a coronamentului, o plasează între icoanele de la Urisiu de Jos și *Maica Domnului Hodighitria* de la Roman.

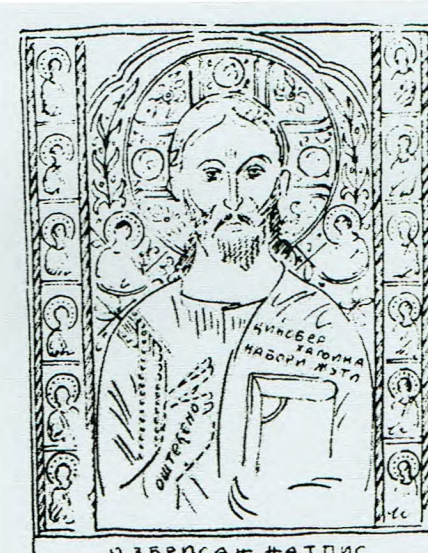
Din aceeași familie stilistică face parte și icoana *Cuvioasa Paraschiva* (il. 143, cat. 74), din colecția Muzeului Național de Artă, considerată a fi din prima jumătate a veacului al XVII-lea⁵¹. Datarea acestei interesante lucrări s-a făcut numai după locul de proveniență – Biserica din Dărmănești (jud. Neamț) – și ornamentele florale în relief, apreciate pe atunci a fi caracteristicele veacului al XVII-lea, fără o analiză aprofundată a concepției și stilului.

Analizând punerea în pagină, proporțiile și tipologia, desenul și cromatica, concepția și realizarea ornamentului floral în relief – anacronice pentru pictura moldovenească din veacul al XVII-lea – era dificil să admitem datarea propusă, dar neavând analogii sigure pentru propunerea unei datări cu un veac mai devreme, opera continuă să fie considerată din secolul al XVII-lea. Acum însă, după publicarea unor icoane datate prin inscripții, ca cele de la Urisiu de Jos (1539) sau cea din colecția episcopală a Romanului (1549), cu care lucrarea noastră are numeroase analogii, a devenit posibilă plasarea *Cuvioasei Paraschiva* în epoca al cărui context cultural-artistic i-a dat naștere.



142. *Iisus Pantocrator* (cat. 73)
mijlocul sec. XVI
Mănăstirea Sucevița
(jud. Suceava)

143. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 74)
mijlocul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



144. Sfântul Nicolae
1539-1540
Biserica Maica Domnului
Istanbul
(desen după Alexander Deroko,
Icoane din Constantinopol)

145. Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria
Biserica Maica Domnului
Istanbul
(desen după Alexander Deroko,
Icoane din Constantinopol)

146. Iisus Pantocrator
Biserica Maica Domnului
Istanbul
(desen după Alexander Deroko,
Icoane din Constantinopol)

147. Sfântul Nicolae (cat. 75)
sec. XVI
Stamatello Cotronas?
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)

Astfel, repertoriul ornamental este cel renesantist, ceea ce de la Humor, nefiind însă real suprafata puțin modelată, nu capituluri și baze vegetale sunt Urisiu de Jos și Episcopia Româno-icoanei este și ea inspirată din ficând și complicând însă carac

Tipologia, finețea rafinată a cuvioasei, precum și ale celor rioară, al căror amplasament concepia ansamblului, desenul dă prindem în special în realizarea sobră, dominată de violaceul accente de roșu aprins la veșmî care o degajă icoana Cuvioas legătură cu grupul de opere Rareș și mai cu seamă cu Ho 1549, permițându-ne să prop Paraschiva cu al cincilea de

Nu putem omite, din prezen Rareș, un grup de trei icoane icoanele mai sus amintite de la l trei icoane, care se mai aflau Maica Domnului din Constantin având inscripții parțial dispăr (1539-1540) pe icoana ce-l re fost publicate de Alexander Der autorul publică și desenele lor, pe

Atât din descriere, cât și de analogii stilistice cu icoanele unui pictor moldovean din ep după cum se știe, avea nume Imperiului Otoman, în special revenirea sa la tronul Moldove generozitate în Orientul ortodox

Tot epocii lui Petru Rareș, poate fi atribuită eleganta Hodigbitria, de la Mănăstirea restaurată, dar insuficient cercet secolul al XIX-lea, care acoperi fondului și veșmintele, astăzi ne de finețe și căldură lăuntrică, al lui al XVI-lea.

Sfârșitul epocii lui Petru Rareș împărătești Sfântul Nicolae gbelii Mihail și Gavriil (i nu demult la Mănăstirea Râșca Mănăstirii Văratec. Aceste inter restaurate, sunt datate cu perse a se aduce motivele care ar Ștefănescu, care le publică asemănarea dintre icoana ce-l murală din interiorul Bisericii

Astfel, repertoriul ornamentelor florale și spiritul în care a fost realizat este cel renașcentist, ce poate fi asemuit cu cel din icoanele de la Humor, nefiind însă realizat în *méplat*, ci într-un relief cu suprafața puțin modelată, nuanțată. Colonele în spirală cu capitelluri și baze vegetale sunt identice cu cele din icoanele de la Urisiu de Jos și Episcopia Romanului. Tratarea părții superioare a icoanei este și ea inspirată din lucrările mai sus pomenite, amplificând și complicând însă caracterul decorativ.

Tipologia, finețea rafinată și severitatea chipului prelung al cuvioasei, precum și ale celor doi sfinți Teodori din partea superioară, al căror amplasament constituie parcă un accident în concepția ansamblului, desenul de o mare delicatețe pe care îl surprindem în special în realizarea fețelor și mâinilor, cromatica sobră, dominată de violaceul stins al maforionului sfintei, cu accente de roșu aprins la veșmintele sfinților, întreaga atmosferă pe care o degajă icoana *Cuvioasa Paraschiva* sunt într-o strânsă legătură cu grupul de opere amintite din *epoca lui Petru Rareș* și mai cu seamă cu *Hodighitria* de la Roman, din anul 1549, permițându-ne să propunem datarea icoanei *Cuvioasa Paraschiva* cu al cincilea deceniu al veacului al XVI-lea.

Nu putem omite, din prezentarea icoanelor din epoca lui Petru Rareș, un grup de trei icoane legate stilistic în mod evident de icoanele mai sus amintite de la Urisiu de Jos, Roman și Argel. Aceste trei icoane, care se mai aflau în toamna anului 1953 în Biserica Maica Domnului din Constantinopol de lângă Poarta Belgradului, având inscripții parțial dispărute, dar păstrând parțial anul...3 (1539-1540) pe icoana ce-l reprezintă pe *Sfântul Nicolae*, au fost publicate de Alexander Deroko⁵². În afara descrierii pieselor, autorul publică și desenele lor, pe care le reproducem (il. 144-146).

Atât din descriere, cât și după desene, ținând cont de lipsa de analogii stilistice cu icoanele sârbești de epocă, le putem atribui unui pictor moldovean din epoca lui Petru Rareș, voievod care, după cum se știe, avea numeroase interese politice în capitala Imperiului Otoman, în special în această perioadă când negocia revenirea sa la tronul Moldovei, și care a fost un donator plin de generozitate în Orientul ortodox.

Tot epocii lui Petru Rareș, poate celei de a doua sa domnii, îi poate fi atribuită eleganta icoană *Maica Domnului Hodighitria*, de la Mănăstirea Secu (jud. Neamț). De curând restaurată, dar insuficient cercetată, de sub ferecătura de argint din secolul al XIX-lea, care acoperă ornamentul floral în relief aurit al fondului și veșmintele, astăzi ne apar două chipuri cu trăsături pline de finețe și căldură lăuntrică, atât de caracteristice Moldovei veacului al XVI-lea.

Sfârșitului epocii lui Petru Rareș îi atribuim frumoasele icoane împărătești *Sfântul Nicolae* (il. 147, cat. 75) și *Arhanghelii Mibail și Gavriil* (il. 148, cat. 76), ce se aflau până nu demult la Mănăstirea Râșca (jud. Suceava), iar astăzi în Muzeul Mănăstirii Văratec. Aceste interesante icoane, ce de curând au fost restaurate, sunt datate cu perseverență cu secolul al XV-lea⁵³, fără a se aduce motivele care ar justifica-o, cu toată că încă I. D. Ștefănescu, care le publică pentru întâia oară, a observat asemănarea dintre icoana ce-l reprezintă pe Sf. Nicolae și pictura murală din interiorul Bisericii de la Râșca⁵⁴, dar consideră că

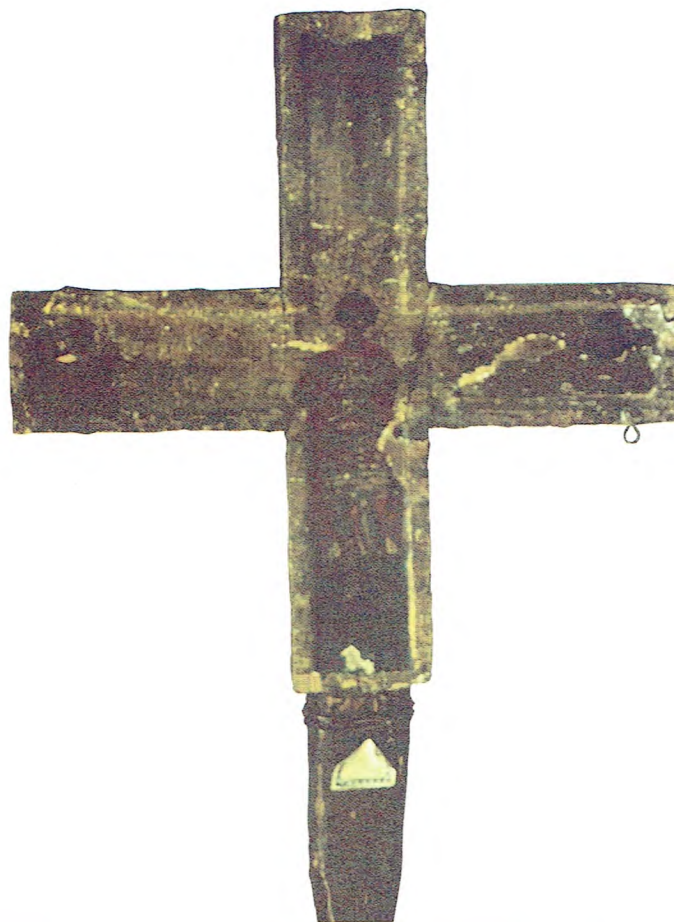


148. *Arhanghelii Mibail și Gavriil* (cat. 76)
sec. XVI, cca 1552
Stamatello Cotronas?
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)

149. *Sfântul Nicolae* (fragment)
1552, pictură murală
Stamatello Cotronas
Proscomidia Bisericii Mari
Mănăstirea Râșca
(jud. Suceava)



Sfântul Nicolae (cat. 75)
sec. XVI
Stamatello Cotronas?
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)



150. Cruce pictată pe ambele fete (cat. 77)
avers: Iisus Pantocrator
revers: Sfântul Gheorghe
sec. XVI
Biserica din Valeni-Piatra Neamt
(jud. Neamt)

151. Înălțarea Domnului (cat. 78)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Bistrita
(jud. Neamt)

152. Plângerea lui Iisus (Pietă) (cat. 79)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Bistrita
(jud. Neamt)

pictura murală este o replică
lul al XIV-lea conform tradiție
Este greu de crezut ca un ansa
mânarea izbitoare dintre Sfânt
tura murală nu sunt singurele
extinse – să fi putut fi influen
oricât deenerate ar fi fost ele
tură era condus de un pictor c
origine greacă – Stamatello Cotr
frapante cu pictura murală de
atragem atenția asupra faptului
form tradiției ar fi provenit ico
și deci una dintre cele patru ico
mod obligatoriu trebuiau să fie
nului, ar fi trebuit să-l reprez
parte, se știe că Biserica Mă
Nicolae și deci, ținând seama și
stilistic, este firesc să datăm ic
zugrăvit biserica căreia, după
nate inițial (il. 149).

Acestui mijloc de veac i se
tehnice, mai multe icoane care
Crucea pictată pe ambele f
află la Valeni, Înălțarea D
Plângerea (Pietă) (il. 152)
rârea la Iad (il. 153, ca
Muzeul Mănăstirii Bistrita-Neam
și tehnică, apropiate ca iconog
icoanele împărătești din Muzeul
ocupat –, ele constituie o etapă
de icoane, care provin tot de la

Icoanele cunoscute ca pr
împărțite, în linii mari, după v
grupuri. În afară de cele atribu
fost discutate mai sus, se contur
mat din icoanele împărătești pe
tâmpiei Bisericii Valeni-Piatra
(il. 154, cat. 81), Mai
(il. 155, cat. 82) și Schimb
care se află astăzi în Palatul
Sfântul Nicolae (il. 157,
(il. 158, cat. 85), transfer
Bisericii Vânători la Muzeul M
special icoanele împărătești,
nemaîntâlnit al laturilor (9
imprimând schemei compozițio
comun, are numeroase asemăn
dar în tratarea carnației și a v
rigiditate. Presupunând după d
icoane au făcut parte din prima
nem datarea lor în epoca primei
(1552-1561).

Un alt grup stilistic, ma
împărătești de la Valeni și o

pictura murală este o *replică* a icoanei ce putea fi chiar din secolul al XIV-lea conform tradiției, sau poate din secolul al XV-lea⁵⁵. Este greu de crezut ca un ansamblu de pictură murală – căci asemănarea izbitoare dintre Sfântul Nicolae din icoană și cel din pictura murală nu sunt singurele analogii ce se pot face, ele putând fi extinse – să fi putut fi influențat atât de puternic de două icoane oricât deenerate ar fi fost ele, mai cu seamă că șantierul de pictură era condus de un pictor cu personalitate artistică formată, de origine greacă – Stamatello Cotronas din Zante⁵⁶. În afara analogiilor frapante cu pictura murală de la Mănăstirea Râșca, ar trebui să atragem atenția asupra faptului că Schitul Bogdănești, de unde conform tradiției ar fi provenit icoanele, avea hramul Ioan Bogoslavul și deci una dintre cele patru icoane împărătești, dintre care două în mod obligatoriu trebuiau să fie *Iisus Hristos* și *Maica Domnului*, ar fi trebuit să-l reprezinte pe apostolul preferat. Pe de altă parte, se știe că Biserica Mănăstirii Râșca are hramul Sfântul Nicolae și deci, ținând seama și de apropierea de ordin tipologic și stilistic, este firesc să datăm icoanele cu cca 1552, an în care s-a zugrăvit biserica căreia, după toate probabilitățile, i-au fost destinate inițial (il. 149).

Acestui mijloc de veac i se pot atribui, pe temeiuri stilistice și tehnice, mai multe icoane care provin de la Schitul Văleni, precum *Crucea pictată* pe ambele fețe (il. 150, cat. 77), ce se mai află la Văleni, *Înălțarea Domnului* (il. 151, cat. 78), *Plângerea (Pietă)* (il. 152, cat. 79) și *Învierea - Coborârea la Iad* (il. 153, cat. 80), toate trei aflate astăzi la Muzeul Mănăstirii Bistrița-Neamț. Lucrări de o înaltă ținută artistică și tehnică, apropiate ca iconografie, tipologie, desen și colorit de icoanele împărătești din Muzeul Mănăstirii Văratec – de care ne-am ocupat –, ele constituie o etapă stilistică de trecere spre un alt grup de icoane, care provin tot de la schiturile Văleni și Vânători.

Icoanele cunoscute ca provenind din aceste biserici pot fi împărțite, în linii mari, după viziune, stil și tehnică, în mai multe grupuri. În afară de cele atribuite epocii lui Petru Rareș și care au fost discutate mai sus, se conturează cu destulă precizie grupul format din icoanele împărătești pe care le bănuim a fi aparținut inițial tâmplii Bisericii Văleni-Piatra Neamț. *Iisus Pantocrator* (il. 154, cat. 81), *Maica Domnului cu Pruncul* (il. 155, cat. 82) și *Schimbarea la Față* (il. 156, cat. 83), care se află astăzi în Palatul Mitropolitan din Iași, precum și *Sfântul Nicolae* (il. 157, cat. 84) și *Ușile împărătești* (il. 158, cat. 85), transferate în 1984 din actuala tâmplă a Bisericii Vânători la Muzeul Mănăstirii Văratec. Acest grup, și în special icoanele împărătești, cu totul deosebite prin raportul nemăitâlnit al laturilor (95x27 cm), alungind formele și imprimând schemei compoziționale și figurilor o elansare ieșită din comun, are numeroase asemănări stilistice cu icoanele din epocă, dar în tratarea carnației și a veșmintelor se observă o mai mare rigiditate. Presupunând după dimensiuni, stil și tehnică că aceste icoane au făcut parte din prima tâmplă a Bisericii Vânători, propunem datarea lor în epoca primei domnii a lui Alexandru Lăpușneanu (1552-1561).

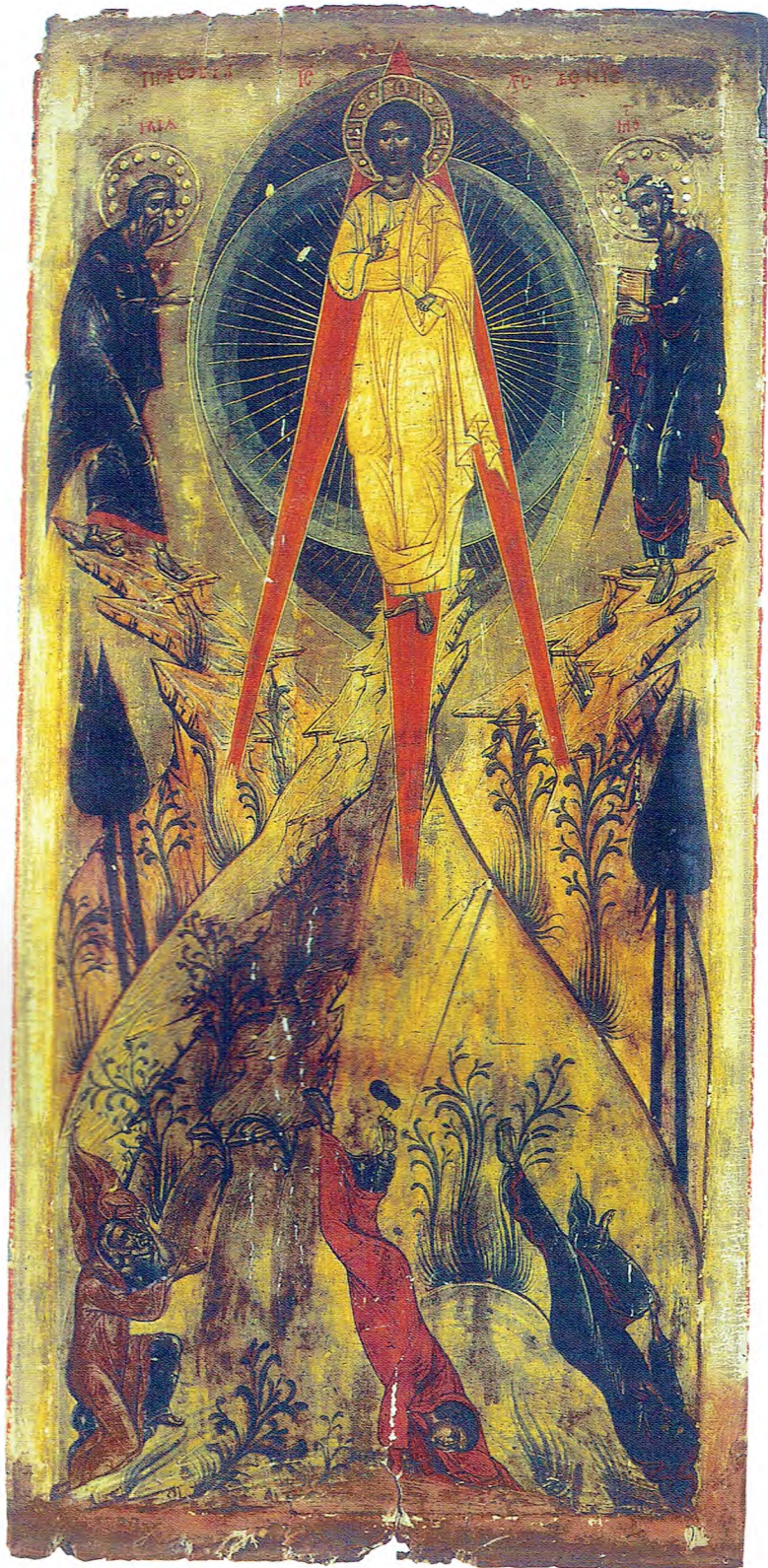
Un alt grup stilistic, mai numeros, format din *Ușile împărătești* de la Văleni și o serie de icoane de mici dimensiuni



153. *Învierea - Coborârea la Iad* (cat. 80)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

154. *Iisus Pantocrator*
(cat. 81)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași

155. *Maica Domnului cu Pruncul*
(cat. 82)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași



156. Schimbarea la Față (cat. 83)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iasi

157. Sfântul Nicolae (cat. 84)
sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Varatec
(jud. Neamt)

(cca 35 x 25 cm), în mare începutul veacului nostru cu v alocuri să se întrevadă pictura c multe colecții. Ne referim la u brănit de corb (il. 159, similară aflându-se și la Mână după cum se știe, Alexandru L mai multe icoane; icoana Cuvioaselor și Dreptelilor (il. 160, 161, cat. 87) tată numai rama, ea prezentând stilistice în pictura murală din XVI-lea; Învierea - Coborârea lui și Întâmpinarea Domnului Muzeul Mănăstirii Văratec; Col tată, și Cuvioasa Paraschi servată, din colecția Mănăstirii I se află la Biserica din Vânători-din cinul Deisis al tâmplei. Din toate aceste icoane prezintă pa lor, în timp, imediat după cele tea celor ce prin viziune și teh nicelor de la Văleni și Sucevița, sau începutul celui următor, și anilor de domnie ai lui Petru Ș

Mai apropiate de pictura numeroase asemănări stilistice : pe care le propunem spre datat domnie ai lui Ieremia și Simeon Aflarea capului Sfântului reia Maicii Domnului, Sfâ la Templu, Soborul Arbei Tronul Hetimasiei (il. 16, nită în pictura de icoane, toate Rugul arzând (il. 164, 31 Agapia.

Ținem să subliniem că atâ sunt date în linii generale, fără a ta cu această ocazie și alte arg până la o cercetare mai aprofu și punerea în valoare a picturii petenți. Am prezentat această ip tui un punct de plecare ce va fa

Însă pictura de icoane din XVI-lea nu cunoaște numai o viziune monumentală, ca în cazi și Dreptelor de la Agapia (il de monumentalitate, ca aceea a (1593); de la o concepție si Domnului de la Bistrița (il. icoanei Rugul arzând (il. 1 în icoana Sfântul Nicolae află astăzi în Văratec, la elegant Sfântului Gheorghe d

(cca 35 x 25 cm), în marea majoritate repictate grosolan la începutul veacului nostru cu vopsea de ulei⁵⁷, permițând totuși pe alocuri să se întrevadă pictura originală, este astăzi răspândit în mai multe colecții. Ne referim la următoarele piese: *Proorocul Ilie hrănit de corb* (il. 159, cat. 86), o icoană cu iconografie similară aflându-se și la Mănăstirea Dionisiu de la Athos, unde, după cum se știe, Alexandru Lăpușneanu donează un iconostas și mai multe icoane: icoana cu dublă față: avers: *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor*, revers: *Soborul Arhanghelilor* (il. 160, 161, cat. 87) din Biserica Văleni, având repictată numai rama, ea prezentând numeroase analogii tipologice și stilistice în pictura murală din pronaosul bisericilor din secolul al XVI-lea: *Învierea - Coborârea la Iad, Botezul Domnului și Întâmpinarea Domnului*, repictate rudimentar, din Muzeul Mănăstirii Văratec; *Coborârea Sfântului Dub*, repictată, și *Cuvioasa Paraschiva* (il. 162, cat. 88), bine conservată, din colecția Mănăstirii Bistrița-Neamț; *Iisus tronând*, ce se află la Biserica din Vânători-Piatra și care probabil a făcut parte din cinul Deisis al tâmplii. Din punct de vedere stilistic și tehnic toate aceste icoane prezintă particularități care ne permit plasarea lor, în timp, imediat după cele din grupul mai sus discutat și înaintea celor ce prin viziune și tehnică se apropie de pictura pomelnicilor de la Văleni și Sucevița, adică de finele veacului al XVI-lea sau începutul celui următor, și propunem datarea lor în perioada anilor de domnie ai lui Petru Șchiopul (1574-1591).

Mai apropiate de pictura pomelnicilor amintite, dar având numeroase asemănări stilistice și tehnice cu icoanele de mai sus, și pe care le propunem spre datare cu intervalul 1595-1607 – anii de domnie ai lui Ieremia și Simeon Movilă –, sunt următoarele icoane: *Aflarea capului Sfântului Ioan Botezătorul, Adormirea Maicii Domnului, Sfântul Gheorghe, Prezentarea la Templu, Soborul Arhanghelilor*, repictate grosolan, și *Tronul Hetimasiei* (il. 163, cat. 89), temă atât de rar întâlnită în pictura de icoane, toate din Muzeul Mănăstirii Văratec, și *Rugul arzând* (il. 164, 311, cat. 90) din Muzeul Mănăstirii Agapia.

Ținem să subliniem că atât datarea, cât și gruparea icoanelor sunt date în linii generale, fără a avea posibilitatea aici de a prezenta cu această ocazie și alte argumente, păstrând rezerva cuvenită până la o cercetare mai aprofundată, după înlăturarea repictărilor și punerea în valoare a picturii originale de către restauratori competenți. Am prezentat această ipoteză de lucru doar pentru a constitui un punct de plecare ce va facilita, sperăm, cercetările viitoare.

Însă pictura de icoane din Moldova veacurilor al XV-lea și al XVI-lea nu cunoaște numai o evoluție lină, dar evidentă, de la o viziune monumentală, ca în cazul icoanei *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* de la Agapia (il. 132), la una miniaturală, lipsită de monumentalitate, ca aceea a prăznicarelor din tâmpla Moldoviței (1593); de la o concepție sintetică, ca în icoana *Înălțarea Domnului* de la Bistrița (il. 151), la una narativă, ca în cazul icoanei *Rugul arzând* (il. 164); de la vigoarea bărbătească, ca în icoana *Sfântul Nicolae* de la Râșca (il. 147), ce se află astăzi în Văratec, la eleganța ce frizează efeminarea, ca în cazul *Sfântului Gheorghe* de la Bistrița-Neamț (il. 170);



158. *Bunavestire - Uși împărătești* (cat. 85)
sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)



159. Proorocul Ilie (cat. 86)
sec. XVI, a doua jumătate
Biserica Valeni-Piatra Neamt
(jud. Neamt)

160-161. Icoana dublă față (cat. 87)
avers: Soborul Cuvioaselor și Dreptelor
revers: Soborul Sfinților Arhangheli
sec. XVI, a doua jumătate
Parohia Valeni-Piatra Neamt
(jud. Neamt)

162. Cuvioasa Paraschiva (cat. 88)
sec. XVI, a doua jumătate
Muzeul Mănăstirii Bistrita
(jud. Neamt)

de la o tratare suculentă și ner-
Cuvioaselor și Dreptelor
vențională, ca în icoana cu
(il. 160), – evoluție ce ar pute
icoanele provenite de la Văleni :

Ca și în alte părți, și în Mold
adaptare treptată a artei la spirit
jumătate a veacului XVI nu ma
năzuinți, idealul devenind acum
pe cale diplomatică a unei dom
partea otomanilor –, surprin
moldoveni puternice legături c
pentru o temă iconografică dată
sau ale unui meșter legat mai p
meabil la ambianța artistică
mănăstirești.

Înainte însă de a continua p
din această jumătate de veac, c
înțelegere a fenomenului, atât î
următoare, este necesar să ne o
evoluției tâmplei în Moldova, ev
sub aspect calitativ, în mod cert
de icoane. Și, cu toate că probl
mitem, în baza datelor existente

Spre deosebire de Țara Rom
(în afară de cea donată de Ne
– Iugoslavia) se cunoaște de
comandată de Matei Basarab și
Sfântul Dumitru din Craiova, ast
Moldova, cea mai veche tâmplă
(il. 165), datează, conform in
făurită în timpul lui Petru Șchi
Movilă⁵⁸. Această tâmplă, care
icoane din cinul *Deisis*, împre
1596⁵⁹, păstrată și ea doar pa
numitul iconostas înalt care, în
cuprinde: cinul praznicelor, cel
fiind încununat de o Răstignire

Cu toate că problema tâmplei
introdutiv, este necesar să p
moldovenești, unde pătrund un
puriiu, că tâmpla moldovenească
nu a fost influențată, până către
de cea rusească. Dovada cea m
însăși *ordinea plasării fri*
tântă în explicarea teologică a r
rusească, deasupra icoanelor loca
Deisis, iar deasupra lui principal
și în Grecia, prin intermediul c
diat deasupra icoanelor împăra
și abia peste acest cin vine De
tâmplei.

Tâmplesle de la Humor, Vor
de tâmplă evoluată ajunsă la cris

de la o tratare succulentă și nervoasă a chipurilor, ca în *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* de la Agapia, la una uscată și convențională, ca în icoana cu aceeași temă de la Văleni-Piatra (il. 160), – evoluție ce ar putea să apară după expunerea privind icoanele provenite de la Văleni și Vânători.

Ca și în alte părți, și în Moldova, paralel cu un proces evident de adaptare treptată a artei la spiritul epocii – care începând cu a doua jumătate a secolului XVI nu mai avea nici pe departe acele înalte năzuinți, idealul devenind acum, în țara adesea dezbinată, evitarea pe cale diplomatică a unei dominații și exploatare și mai mari din partea otomanilor –, surprindem adesea în arta icoanelor moldovenești puternice legături cu trecutul, datorate preferinței fie pentru o temă iconografică dată, fie datorită unor concepții de atelier sau ale unui meșter legat mai puternic de tradiții și mai puțin permeabil la ambianța artistică a vremii, ca în cazul atelierelor mănăstirești.

Înainte însă de a continua prezentarea icoanelor moldovenești din această jumătate de veac, considerăm că, pentru o mai bună înțelegere a fenomenului, atât în epocile precedente cât și în cele următoare, este necesar să ne oprim puțin atenția asupra problemei evoluției tâmplii în Moldova, evoluție care a avut înrăurire, dacă nu sub aspect calitativ, în mod cert sub aspect cantitativ, asupra picturii de icoane. Și, cu toate că problema se mai află în studiu, ne permitem, în baza datelor existente, să o reluăm pe scurt.

Spre deosebire de Țara Românească, unde prima tâmplă datată (în afară de cea donată de Neagoe Basarab Mănăstirii Kruședol – Iugoslavia) se cunoaște de la mijlocul secolului al XVII-lea, comandată de Matei Basarab și mitropolitul Ștefan I pentru Biserica Sfântul Dumitru din Craiova, astăzi la Schitul Crasna (jud. Gorj), în Moldova, cea mai veche tâmplă, cea din Biserica Mănăstirii Humor (il. 165), datează, conform inscripției, din anii 1588-1590, fiind făurită în timpul lui Petru Șchiopul și al mitropolitului Gheorghe Movilă⁵⁸. Această tâmplă, care mai păstrează până astăzi frumoase icoane din cinul *Deisis*, împreună cu cea de la Moldovița din anul 1596⁵⁹, păstrată și ea doar parțial, reprezintă tipul evoluat, așa-numitul iconostas înalt care, în afara icoanelor împărătești, mai cuprinde: cinul praznicelor, cel al Deisisului și cel al proorocilor, fiind încununat de o Răstignire cu Molenii.

Cu toate că problema tâmplii a fost abordată succint în capitolul introductiv, este necesar să precizăm, în special în cazul artei moldovenești, unde pătrund unele influențe rusești mai de timpuriu, că tâmpla moldovenească, contrar celor crezute până acum, nu a fost influențată, până către mijlocul secolului al XVII-lea, direct de cea rusească. Dovada cea mai bună, în sprijinul afirmației, este însăși *ordinea plasării frizelor* (cinurilor), atât de importantă în explicarea teologică a rostului tâmplii. Dacă în iconostasul rusesc, deasupra icoanelor locale (la noi împărătești) se află cinul Deisis, iar deasupra lui principalele praznice ale bisericii, la noi, ca și în Grecia, prin intermediul căreia ne vine tâmpla evoluată, imediat deasupra icoanelor împărătești este așezată friza cu praznicele și abia peste acest cin vine Deisisul, nucleul ideologic central al tâmplii.

Tâmplesle de la Humor, Voroneț sau Moldovița reprezintă tipul de tâmplă evoluată ajunsă la cristalizarea sa în arta moldovenească,



163. Tronul Hetimasiei (cat. 89)
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)



164. Rugul arzând (cat. 90)
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Mănăstirii Agapia
(jud. Neamț)

adăugirile și schimbările ce le va suferi în decursul veacurilor XVII-XVIII nefiind întotdeauna fericite, nici pentru ea și nici pentru ansamblul spațiului interior al bisericii. Examinând etapele precedente ale evoluției tâmplii (secolele XV-XVI), constatăm – după spațiile rezervate pentru tâmplă, nepictate de pictori muraliști special pentru instalarea ei, ca, de exemplu, în cazul paraclisului de la Mănăstirea Bistrița-Neamț sau după urmele în pereți lăsate de fixarea tâmplilor care le-au precedat pe cele actuale, în marea lor majoritate din secolele XVIII-XIX – că ea era mult mai joasă, neputând cuprinde toate frizele tâmplilor amintite de la sfârșitul secolului al XVI-lea.

Ca urmare, fără a intra în amănunt, se poate presupune că în bisericile pictate din timpul lui Ștefan cel Mare, în afara icoanelor împărătești și a Răstignirii, ar fi putut exista și o friză de icoane care nu putea fi decât cea a Deisisului, iar la cele pictate în timpul lui Petru Rareș, ar fi putut exista două frize – probabil Deisisul și praznicele.

Am văzut, așadar, că diversitatea temelor iconografice nu era prea mare, fiind strâns legată de stadiul de evoluție a tâmplii și astfel se explică faptul că, dintre icoanele ce ni s-au păstrat, majoritatea fac parte din cele împărătești sau din ciclul marilor sărbători ale Bisericii.

Dar, în afara icoanelor cu temele pomenite, apar icoane și cu alte teme, care nici atunci și nici mai târziu nu au fost folosite la tâmplă, fapt care confirmă existența unor comenzi ale credincioșilor atât pentru cultul lor în biserică, cât și în case, precum poate și pentru acoperirea pereților bisericilor de lemn, conform unei presupuneri neverificate a lui I. D. Ștefănescu și a Corinei Nicolescu⁶⁰.

Din această categorie ar putea fi reamintite tulburătoarea icoană, prin sentimentul tragicului, a *Plângerii* de la Bistrița (il. 152), care-și găsește similitudini tematice cu picturile murale din proscomidiile bisericilor Baia, Moldovița și Părhăuți, *Soborul Cuvioaselor* de la Văleni (il. 160) sau *Rugul arzând* de la Agapia (il. 164), temă adesea întâlnită în reprezentarea ciclului Imnul Acatist, lângă Asediul Constantinopolului, la bisericile pictate la exterior în timpul lui Petru Rareș sau la Sucevița, cu care se înrudește iconografic.

Această din urmă icoană este interesantă nu numai prin narativismul sintetic cu care pictorul ilustrează două episoade din *Vechiul Testament* (*Ieșirea* 3, 1-5 și 31, 18), dar și datorită faptului că ne permite să urmărim tehnica folosită și etapele de lucru. Din cauza unei spălări cu totul necorespunzătoare, restauratorul improvizat al icoanei, o dată cu repictările a înlăturat, distrugând parțial, și o parte din straturile picturii originale, permițând astfel să putem aprecia siguranța și delicatetea desenului premegător picturii, precum și finețea straturilor succesive de culoare.

Abordând problema acelor icoane care nu aveau o anume funcție în cadrul bisericii (tâmplă sau tetrapod), este util să amintim de cele trei icoane păstrate la Muzeul Mănăstirii Putna, datate, prin inscripțiile de pe ferecăturile ce le îmbracă ramele, cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea. După opinia noastră, icoana *Înălțarea Domnului*, ferecată de episcopul Atanasie al Romanului în anul 1568, după tehnică, stil și tipologia personajelor este o icoană rusească, probabil din secolul al XVI-lea; *Învierea – Coborârea la Iad*, după inscripția de pe ferecătură datorată aceluiași donator din anul 1566, este de fapt o icoană din secolele XVII-XVIII, la fel ca și *Botezul Domnului*, cu ferecătura donată în anul 1583 de arhimandritul Dositei și ieromonahul Anasie. Probabil, pictura ultimelor două icoane fiind stricată, ferecăturile vechi au fost mutate la icoane mai noi⁶¹. Chiar dacă cele trei icoane de care s-a vorbit sunt praznicare, care eventual puteau face parte dintr-o tâmplă, după ferecarea lor nu mai puteau face parte din friza respectivă a tâmplii, fiind probabil plasate în biserică sau într-o chilie din mănăstire. Icoana *Apostolii Petru și Pavel*, aparținând voievodului Petru Șchiopul, care a și ferecat-o cu argint și a luat-o împreună cu alte obiecte în exil, se află astăzi la Kunsthistorisches Museum din Viena. Pomenită destul de des în bibliografia de specialitate, crezându-se uneori chiar că ar fi din metal⁶², ultimele cercetări au demonstrat că pictura este o operă bizantină din secolele XIV-XV⁶³, adusă probabil de Petru Șchiopul din Orientul Apropiat, unde și-a petrecut tinerețea.

Acestui ultim sfert de veac șaisprezece moldovenesc, în care pictura monumentală nu-și mai găsește decât arareori spații de decorat, când vigoarea cedează grației, îi datorăm totuși câteva opere remarcabile, cum ar fi de exemplu *Ușile împărătești* de la Cârligi (jud. Neamț) (il. 166, cat. 91), astăzi la Muzeul Național de Artă, care încântă ochiul prin grație și coloritul sărbătoresc. În același timp, această lucrare ne permite să surprindem cu o mai mare evidentă aspecte ale lucrului într-un atelier de pictură medievală și diviziunea muncii ce se practica în el. Cu toate că din punct de vedere tehnic – dimensiunile panourilor, relieful ramei, lăsat din grosimea blatului, și cel al nimburilor, compoziția grundului, calitatea pigmentilor de culoare și foita de aur – cele două panouri pe care este redată scena *Bunavestire* sunt identice, diferența între conceperea figurilor principale este sensibilă, ea fiind subliniată și de concepții diferite în realizarea chipurilor și a gamei cromatice. Până și inscripțiile celor două panouri diferă. Pe cel din stânga, pe care este înfățișat Arhanghelul Gavriil, inscripțiile sunt făcute cu roșu cinabru într-o grafie ordonată, pe cel din dreapta, unde se află Maica Domnului, inscripțiile sunt făcute cu negru într-o grafie mai liberă. Aceste asemănări și diferențe sunt dovezi concrete ale lucrului în echipă dintr-un atelier de iconari pe care-l presupunem a nu fi mănăstiresc, datorită viziunii mai apropiate de spiritul mirean, ci mai degrabă laic, dintr-un centru urban mai important al vremii, cum ar fi spre pildă Suceava.



165. Tâmpla Bisericii Mănăstirea Humor (fragment)
1588-1590
Mănăstirea Humor
(jud. Suceava)

eauna fericite, nici pentru ea și evoluției tâmplei (secolele XV- special pentru instalarea ei, ca, ereți lăsate de fixarea tâmplelor ea era mult mai joasă, neputând

apul lui Ștefan cel Mare, în afara fi decât cea a Deisisului, iar la praznicele.

s legată de stadiul de evoluție a arte din cele împărătești sau din

inci și nici mai târziu nu au fost trtu cultul lor în biserică, cât și i presupuneri neverificate a lui

tragicului, a *Plângerii* de la diile bisericilor Baia, Moldovița Agapia (il. 164), temă adesea bisericile pictate la exterior în

care pictorul ilustrează două tului că ne permite să urmărim re, restauratorul improvizat al turii originale, permițând astfel fiteța straturilor succesive de

(tâmplă sau tetrapod), este util riptiile de pe ferecăturile ce le *Înălțarea Domnului*, fereonajelor este o icoană rusească, pe ferecătura datorată aceluiași *ul Domnului*, cu ferecătura altimelor două icoane fiind stri- care s-a vorbit sunt prăznicare, parte din friza respectivă a tām- *i Petru și Pavel*, aparținând obiecte în exil, se află astăzi la te, crezându-se uneori chiar că secolele XIV-XV⁶³, adusă proba-

u-și mai găsește decât arareori ile, cum ar fi de exemplu *Ușile le Artă*, care încântă ochiul prin cu o mai mare evidență aspecte Cu toate că din punct de vedere nburilor, compoziția grundului, cena *Bunavestire* sunt iden- e concepții diferite în realizarea lin stânga, pe care este înfățișat din dreapta, unde se află Maica i diferențe sunt dovezi concrete c, datorită viziunii mai apropiate , cum ar fi spre pildă Suceava.



165. *Templă Bisericii Mănăstirea Humor* (fragment)
1588-1590
Mănăstirea Humor
(jud. Suceava)



166. *Bunavestire - Uși împărătești* (cat. 91)
sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



167. *Iisus Pantocrator (Iisus Psibosostris)*
(cat. 92)
sec. XVI, cca 1570-1580
Muzeul Național de Artă al României
București

Avem acum prilejul de a comen-
venite în viziunea și stilul icoan
Ușile împărătești de la Bis
mai vechi numai cu aproximativ

O altă icoană, din acea
deosebite, la care este necesar
poate în cel mai înalt grad mă
atins iconarii moldoveni, după
putea-o numi clasică, este
(il. 167, cat. 92), din colec
de curând în circuitul intere
românească, acest Pantocrator
drept i se cuvine. Icoana *Iisus*
categorie de opere de artă ca
plastic de Paul Henry „testar
reprezintă un punct culminar
inevitabilul declin. Acest ultim
rafinată, este impregnat de o t
toare cu cât este lipsită de oste
decorul floral din navă, întâlni
în Moldova, cât în special în Ta
și tratarea carnației, baghetele
cum și alte date ce vor constitu
nat icoanelor din această perio
cabile opere de artă cu ultim
1570-1580).

Din punct de vedere ic
încadrează în tipul Pantocrato
spiritului în care este realizat, c
plecatul Atotțiitor ce judecă
Judecata de Apoi, chipul său
pătrunzătoare, pline de genero
un sentiment ce-l apropie m
Psibosostris – salvator de su

Tot acestei perioade, mai p
icoanele împărătești de la F
atribuite zugravilor Ion și S
Mănăstirii Sucevița⁶⁴. Frumoas
sie a nobililor sentimente din
Național de Artă, acest gr
Pantocrator tronând (il.
nului Nikopoia (aducătoare
aflate în Biserica fostei M
Gheorghe (il. 170, cat. 9
Neamț, sunt atât de puternic în
personajelor din picturile mur
se presupune că au fost zugr
împodobit cu picturi această re

Aceleiași viziuni artistice în
Constantin și Elena (il.
al cărei fond de aur este din p

Acest moment de cumpănă
poartă amprenta unor caracter
feri pe drept denumirea de epo

Avem acum prilejul de a compara și surprinde schimbările intervenite în viziunea și stilul icoanelor, comparând această lucrare cu *Ușile împărătești* de la Biserica din Vânători-Piatra (il. 158), mai vechi numai cu aproximativ două decenii.

O altă icoană, din această perioadă, cu însușiri artistice deosebite, la care este necesar să ne referim deoarece oglindește poate în cel mai înalt grad măiestria și rafinamentul pe care le-au atins iconarii moldoveni, după o îndelungată perioadă pe care am putea-o numi clasică, este frumosul *Iisus Pantocrator* (il. 167, cat. 92), din colecția Muzeului Național de Artă. Intrat de curând în circuitul interesului istoricilor de artă medievală românească, acest Pantocrator nu s-a bucurat încă de atenția ce pe drept i se cuvine. Icoana *Iisus Pantocrator* face parte din acea categorie de opere de artă care, la fel ca Sucevița numită atât de plastic de Paul Henry „testamentul artei clasice moldovenești”, reprezintă un punct culminant, un apogeu, după care urmează inevitabilul declin. Acest ultim „cântec al lebedei”, de o eleganță rafinată, este impregnat de o tristețe profundă, cu atât mai răscoli-toare cu cât este lipsită de ostentație. Elementele stilistice, cum ar fi decorul floral din navă, întâlnit adesea în epocă pe ferecături, atât în Moldova, cât în special în Țara Românească, dispoziția luminilor și tratarea cernației, baghetele răsucite specifice acestui veac, precum și alte date ce vor constitui obiectul unui studiu special închinat icoanelor din această perioadă ne permit datarea acestei remarcabile opere de artă cu ultimul sfert al secolului al XVI-lea (cca 1570-1580).

Din punct de vedere iconografic, imaginea lui Iisus se încadrează în tipul Pantocratorului. Considerăm însă, că datorită spiritului în care este realizat, care nu are nimic comun cu neînduplecatul Atotțiitor ce judecă cu dreaptă severitate sufletele la Judecata de Apoi, chipul său cu oval frumos, cu priviri senine și pătrunzătoare, pline de generoasă înțelegere și indulgență, inspiră un sentiment ce-l apropie mult, identificându-l chiar cu tipul *Psibosostris* – salvator de suflete.

Tot acestei perioade, mai precis din jurul anului 1596, îi aparțin icoanele împărătești de la Pângărați, și de la Bistrița-Neamț, atribuite zugravilor Ion și Sofronie care au executat pictura Mănăstirii Sucevița⁶⁴. Frumoase, dar fără să atingă forța de expresie a nobililor sentimente din *Iisus Psibosostris*, de la Muzeul Național de Artă, acest grup de icoane format din *Iisus Pantocrator tronând* (il. 168, cat. 93), *Maica Domnului Nikopoia* (aducătoare de victorie) (il. 169, cat. 94), aflate în Biserica fostei Mănăstiri Pângărați, și *Sfântul Gheorghe* (il. 170, cat. 95), din colecția Mănăstirii Bistrița-Neamț, sunt atât de puternic înrudite cu concepția, stilul și tipologia personajelor din picturile murale ale Suceviței, încât au permis să se presupună că au fost zugrăvite de aceiași meșteri care au împodobit cu picturi această renumită biserică.

Aceleiași viziuni artistice îi aparține și delicata icoană *Sfinții Constantin și Elena* (il. 171, cat. 96) din Muzeul Văratec, al cărei fond de aur este din păcate repictat.

Acest moment de cumpănă între veacuri este bogat în icoane ce poartă amprenta unor caractere stilistice diferite, putându-i-se conferi pe drept denumirea de epocă a căutărilor.

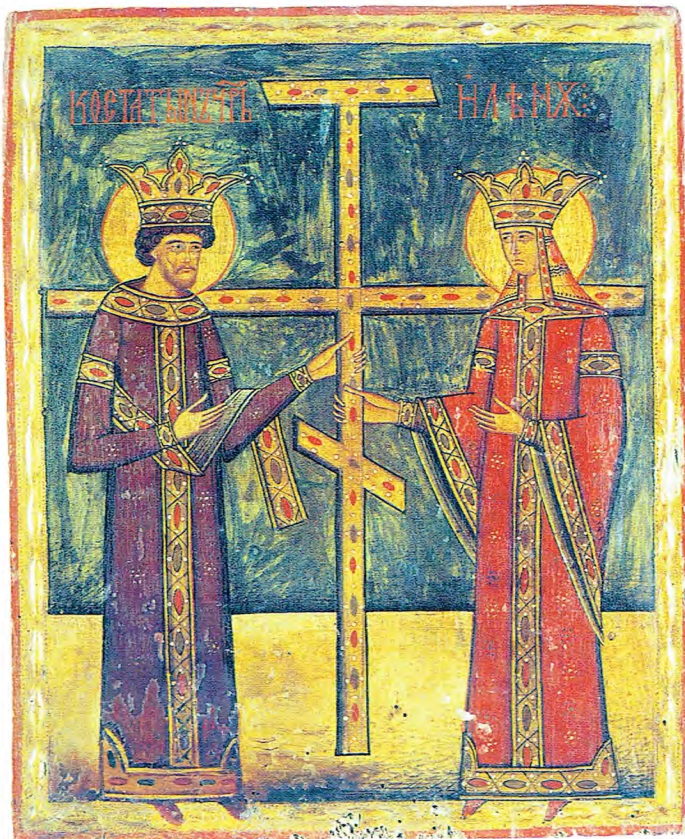


168. *Iisus Pantocrator tronând* (cat. 93)
cca 1596
Zugravi Ioan și Sofronie
Biserica Mănăstirii Pângărați
(jud. Neamț)

169. *Maica Domnului cu Pruncul - Nikopoia* (cat. 94)
cca 1596
Zugravi Ioan și Sofronie
Biserica Mănăstirii Pângărați
(jud. Neamț)



170. Sfântul Gheorghe (cat. 95)
cca 1596
Zugravi Ioan și Sofrenie
Biserica Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)



171. Sfinții Constantin și Elena (cat. 96)
sec. XVI-XVII
Muzeul Mănăstirii Văratec
(jud. Neamț)



172. Pomeinicul de la Biserica din Văratec
sfârșitul sec. XVI - începutul sec. XVII
detaliu
Biserica din Valeni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)



172. *Pomebnicul de la Biserica din Valeni*
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
detaliu
Biserica din Valeni-Piatra Neamt
(jud. Neamt)

173. *Pomebnicul de la Mănăstirea Sucevița*
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
detaliu
Muzeul Mănăstirii Sucevița
(jud. Suceava)

174. *Cinci Sfinți Martiri* (cat. 97)
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București



175. Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa
(cat. 98)
inceputul sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

176. Alungarea din Rai (cat. 99)
1612
Biserica din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)

Spre deosebire de Țara Românească unde se pot surprinde două mari curente, dintre care unul urmează mai fidel tradiția, iar celălalt este mai receptiv înnoirilor, în Moldova suntem martorii unei deschideri mai largi spre tendințele înnoitoare, ilustrate printr-un număr mai mare de viziuni și concepții artistice în pictura de icoane și de un conservatorism mai puțin pronunțat.

Din icoanele păstrate în număr destul de mare din această perioadă, care mai vădit sau mai puțin evident aparțin unor anumite grupuri stilistice, vom încerca, în măsura posibilităților, în cele ce urmează, să descifrăm și să delimităm, în linii mari, principalele tendințe din pictura vremii.

Un grup l-ar putea constitui pictura din partea superioară a pomelnicilor de la Biserica din Văleni (il. 172) și din Muzeul Mănăstirii Sucevița donate de Ieremia Movilă (il. 173), prăznicele cu dublă față, foarte deteriorate, ce-i reprezintă pe Proorocul Ilie și Doi sfinți părinți, Decapitarea lui Ioan Botezătorul și Doi sfinți militari, Învierea lui Lazăr și Schimbarea la Față și Înălțarea Sfintei Cruci (reversul și-a pierdut pictura), tot din Muzeul Suceviței, și Cinci sfinți martiri (il. 174, cat. 97) din colecția Muzeului Național de Artă.

Acest prim grup se caracterizează prin concepția miniaturală și tratarea extrem de îngrijită a scenelor, prin grafismul accentuat și uscat al desenului fin, prin siluete elansate cărora li se imprimă o mișcare unduoasă, cu capete mici și rotunde cu expresii convenționale, prin folosirea unei foițe fine de aur de bună calitate, atât pentru fond cât și pentru veșminte, având prețiozitatea unei bijuterii. La acest grup de icoane avem prilejul să surprindem pentru prima oară pătrunderea unei influențe a icoanelor rusești, reprezentată prin așa-numita Școală Stroganov, icoane ce aveau mare căutare în acea epocă.

O altă tendință, caracterizată prin contrastul dintre severitatea chipurilor personajelor tratate în brunuri și bogăția ornamentului în relief aurit ce conferă icoanelor un aspect de fast, este ilustrată de icoane ca: Maica Domnului Eleusa (il. 175, cat. 98), din colecția Mănăstirii Bistrița-Neamț, sau Iisus Pantocrator din tâmpla Bisericii Ruda-Bărsești (jud. Vâlcea), despre care s-a pomenit în capitoul precedent (il. 54).

Icoanele care par să continue tradițiile și concepția atelierului care a produs Tronul Hetimasiei (il. 163) din Muzeul Mănăstirii Văratec și Rugul arzând (il. 164) de la Agapia, despre care s-a pomenit mai sus, formează un grup stilistic aparte, constituit din icoane ca Alungarea din Rai (il. 176, cat. 99) și Trădarea lui Iuda (il. 177, cat. 100) de la Biserica Văleni-Piatra Neamț, Intrarea în Ierusalim (il. 178, cat. 101) și Învierea lui Lazăr (il. 179, cat. 102), aparținând Muzeului din Câmpulung Moldovenesc, expuse un timp în Muzeul Mănăstirii Moldovița, precum și Înălțarea Crucii (il. 180, cat. 103) din colecția Mănăstirii Bistrița-Neamț.

Specific acestui grup de icoane sunt compozițiile cu personaje numeroase, prezentate adesea, poate sub influența picturii murale, în poziții neobișnuite, neîntâlnite în iconografia tradițională a icoanelor – ca în Alungarea din Rai, în care apare și scena Apostolul Petru cu Dreptii la poarta Raiului –, tratarea

sobru a figurilor, în veșmintele plet, începe să fie înlocuit cu roșu, aducând o notă de Sfintei Cruci, sau, mai rar, rigiditate, atât în tratarea mișchipurilor. Aceste trăsături se artei populare, iar pe de alta lcalitatea mai scăzută a culoril

Importanța acestor icoane tre ele, cu inscripții de donați din Rai (1612)⁶⁵ și Înălț ce poate fi extinsă și asupra fac cunoscut numele unui zug în care unele influențe popul icoane de școală.

Acestei etape de tranziție expresiva icoană a Hodighi cat. 104), din Muzeul Naț nului (il. 182, cat. 105) cum și Coborârea de pe Muzeul Mănăstirii Văratec.

Nu putem trece mai depa asupra icoanei Maica Dom sionat și impresionează prin u

Monumentală, nu datorită sa concepție, Hodighitria artist dotat cu o mare forță de piratie. Fără să se oprească l ferme, sintetice și largi, el re sonală să creeze și să dea nas tate. Linii drepte și unghiu creează un sentiment de stabi maforionul pe piept și braț, curbe, tot atât de accentuate, s – calmă, potolită –, creând un adâncă a expresiei feței. Atât g liniilor ne invită cu insisten Pruncului. Contextul pe care supunându-se expresiei lui Iis Himationul lui este acoperit c sugerând subtil imaterialul.

Culoarea, care ocupă un r în același timp, o strălucire și este departe de a fi un desen c cauza contururilor precise ce dul de aur. Folosind o gamă savant distribuite, artistul a re sonoritate cromatică. Culorile sau albastrul pastelat – care u ului gălbui – sunt animate, în suprafața strălucitoare a foiței

Chipul lui Iisus, ce se deta lui, cu privirea senină pierdută Fața de copil cu o expresie

nească unde se pot surprinde
urmează mai fidel tradiția, iar
în Moldova suntem martorii
ele înnoitoare, ilustrate printr-un
ții artistice în pictura de icoane
ronunțat.

r destul de mare din această
in evident aparțin unor anumite
ăsura posibilităților, în cele ce
am, în linii mari, principalele

ctura din partea superioară a
leni (il. 172) și din Muzeul
nia Movilă (il. 173), prăzi-
erionate, ce-i reprezintă pe
părinți, Decapitarea lui
și Înălțarea Sfintei Cruci
din Muzeul Suceviței, și Cinci
7) din colecția Muzeului Națio-

ă prin concepția miniaturală și
or, prin grafismul accentuat și
lansate cărora li se imprimă o
nici și rotunde cu expresii
ite fine de aur de bună calitate,
inte, având prețiozitatea unei
m prilejul să surprindem pen-
influențe a icoanelor rusești,
ală Stroganov, icoane ce

in contrastul dintre severitatea
unuri și bogăția ornamentului
in aspect de fast, este ilustrată
Eleusa (il. 175, cat. 98),
nt, sau Iisus Pantocrator
(jud. Vâlcea), despre care s-a
54).

adițiile și concepția atelierului
siei (il. 163) din Muzeul
ind (il. 164) de la Agapia,
mează un grup stilistic aparte,
din Rai (il. 176, cat. 99)
7, cat. 100) de la Biserica
rusalim (il. 178, cat. 101)
cat. 102), aparținând Muzeu-
expuse un timp în Muzeul
ălțarea Crucii (il. 180,
istrița-Neamț.

sunt compozițiile cu personaje
e sub influența picturii murale,
în iconografia tradițională a
i Rai, în care apare și scena
poarta Raiului –, tratarea

sobră a figurilor, în veșmintele cărora aurul, dispărut aproape com-
plet, începe să fie înlocuit cu fonduri de ocru, diferite nuanțe de
roșu, aducând o notă de modestie, ca la icoana *Înălțarea
Sfintei Cruci*, sau, mai rar, de albastru. Se observă și o oarecare
rigiditate, atât în tratarea mișcării și a drapajelor, cât și în aceea a
chipurilor. Aceste trăsături se datorează, pe de o parte, înrâuririi
artei populare, iar pe de alta lipsei de resurse materiale, evidentă în
calitatea mai scăzută a culorilor folosite și lipsa aurului.

Importanța acestor icoane crește datorită faptului că două din-
tre ele, cu inscripții de donație și data executării lor, *Alungarea
din Rai* (1612)⁶⁵ și *Înălțarea Sfintei Cruci* (1613)⁶⁶, dată
ce poate fi extinsă și asupra altor icoane din aceeași perioadă, ne
fac cunoscut numele unui zugrav – Gligore – și reprezintă o etapă
în care unele influențe populare încep să pătrundă în pictura de
icoane de școală.

Acestei etape de tranziție i se poate alătura impresionanta și
expresiva icoană a *Hodighitriei de la Pângărați* (il. 181,
cat. 104), din Muzeul Național de Artă, și *Înălțarea Dom-
nului* (il. 182, cat. 105), din colecția Mănăstirii Bistrița, pre-
cum și *Coborârea de pe Cruce* (il. 183, cat. 106) din
Muzeul Mănăstirii Văratec.

Nu putem trece mai departe fără să ne oprim o clipă atenția
asupra icoanei *Maica Domnului* de la Pângărați, care a impres-
ionat și impresionează prin unicitatea sa.

Monumentală, nu datorită dimensiunilor sale, ci prin întreaga
sa concepție, *Hodighitria de la Pângărați* este opera unui
artist dotat cu o mare forță de expresie și de o largă și adâncă res-
pirație. Fără să se oprească la amănunte nesemnificative, cu linii
ferme, sintetice și largi, el reușește într-o manieră pregnant per-
sonală să creeze și să dea naștere unui simbol de o mare sugestivi-
tate. Linii drepte și unghiuri ascuțite, puternic accentuate, ce
creează un sentiment de stabilitate și forță, brâzdează în diagonală
maforionul pe piept și braț, în timp ce la cap numai câteva linii
curbe, tot atât de accentuate, sugerează o atmosferă cu totul diferită
– calmă, potolită –, creând un context nou pentru o percepere mai
adâncă a expresiei ieței. Atât gestul mâinii, cât și ritmul diagonal al
liniilor ne invită cu insistență să ne îndreptăm ochii asupra
Pruncului. Contextul pe care-l pregătește aici artistul este diferit,
supunându-se expresiei lui Iisus și simbolului al cărui purtător este.
Himationul lui este acoperit cu linii aurii, însă fără a fi subliniate,
sugerând subtil imaterialul.

Culoarea, care ocupă un rol important în compoziție, îi conferă,
în același timp, o strălucire și o semnificație deosebite, astfel opera
este departe de a fi un desen colorat cum s-ar putea presupune din
cauza contururilor precise ce se detașează net, subliniat, de pe fon-
dul de aur. Folosind o gamă foarte restrânsă, cu pete de culoare
savant distribuite, artistul a realizat o operă de amplă și profundă
sonoritate cromatică. Culorile surde, adânci, ca brunul-violaceu,
sau albastrul pastelat – care uneori ne pare verde din cauza verni-
ului gălbui – sunt animate, înviate de petele de roșu aprins sau de
suprafața strălucitoare a foiței de aur.

Chipul lui Iisus, ce se detașează de pe fondul de aur al nimbu-
lui, cu privirea senină pierdută în depărtare, este construit asimetric.
Fața de copil cu o expresie de maturitate, gestul sigur și calm



177. Trădarea lui Iuda (cat. 100)
1612-1613
Biserica din Valeni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)



178. Intrarea în Ierusalim (Duminica
Floriilor) (cat. 101)
începutul sec. XVII
Muzeul Arta Lemnului
Câmpulung Moldovenesc



179. Învierea lui Lazăr (cat. 102)
începutul sec. XVII
Muzeul Arta Lemnului
Câmpulung Moldovenesc

180. Înălțarea Crucii (cat. 103)
1613
Gligore Zugravul
Muzeul Mănăstirii Bistrita
(jud. Neamț)

al mâinii drepte care binecuvântează, această paradoxală îmbinare te provoacă și te obligă la meditație.

Seninătatea detașată pe care o degajă întreaga figură a Pruncului, subliniată de mâinile imateriale ale Maicii Domnului, formează un contrast cu chipul Ei, animat de sentimente profund umane. Izolată și accentuată discret, dar evident de tivul roșu al maforismului și de albastrul bonetei, fața Fecioarei este incontestabil centrul psihologic al întregii compoziții. Trăsăturile aspre ale feței, cu contraste puternice, sunt animate de sentimente grave, adânci. O durere sfâșietoare, prin resemnarea cu care este trăită, se citește în ochii mamei ce privește în direcția Copilului, dar nu spre El, ci undeva indefinit de departe, spre viitorul său pe care-l presimte tragic. Parcă n-am mai fi în fața unei abstracțiuni, în fața unui simbol. Avem înaintea ochilor un *portret psihologic*, o tulburătoare imagine a unui chip de mare tragism, cu atât mai răscolitoare, cu cât este exprimată fără grandilocvență și emfază.

Unui atelier legat de trecut prin tradiții mai puternic înrădăcinate, dar fără resurse materiale suficiente și permeabil la influențele epocii, îi putem atribui icoanele *Trei Sfinți Părinți* (il. 184, cat. 107), din Muzeul Național de Artă, *Sfinții Trei Ierarhi* de la Mănăstirea Agapia (il. 185, cat. 108) sau icoanele împărătești din fosta Mănăstire Vizantea (jud. Vrancea), azi la Muzeul Național de Artă, dintre care se distinge interesanta, prin iconografie și realizare, icoană *Sfânta Treime* sau, după cum indică inscripția, *Înălțarea Crucii* (il. 186, cat. 109), care împreună cu *Iisus Pantocrator* (il. 187) au făcut de bună seamă parte din icoanele împărătești ale acestei citorii a Movileștilor.

Icoana *Iisus Pantocrator* (il. 188, cat. 110), din Muzeul Mănăstirii Agapia, constituie dovada existenței, în primul sfert al secolului al XVII-lea, a unor ateliere care păstrau cu strictețe vechile tradiții. Atât prin tehnică, cât și în special prin viziune, icoana ar fi putut fi datată cu secolul al XVI-lea, dacă nu s-ar fi păstrat parțial inscripția de pe rama de jos în care se spune că mitropolitul Anastasie (Crimca) al Sucevei este donatorul ei, anul donației fiind pierdut o dată cu degradarea picturii în zona inscripției⁶⁷. Judecând după expresia chipului lui Iisus și cele ale apostolilor de pe lateralele ramei, cât și după coloritul icoanei, se poate presupune că a fost executată într-un atelier mănăstiresc, rupt de tumultul vieții cotidiene.

Alături de icoana donată de mitropolitul-artist, creator a nenumărate miniaturi ce-i împodobeau manuscrisele, ar trebui amintit un alt *Pantocrator* (il. 189) monumental, neobișnuit de viguros pentru epoca în care a fost creat, în care deslușim spiritul sever al ascetismului monahal, îmbinat cu elemente mai lumești, icoană care se află în Muzeul Mănăstirii Neamț.

Un ultim grup de icoane pe care considerăm necesar să-l discutăm în acest context, cu toate că din el fac parte și piese din secolul al XVI-lea, este cel al icoanelor cu fondul de culoare roșie.

Rar, dar totuși întâlnite încă din secolele XIV-XV în pictura de icoane din Bizanț, Novgorod sau Macedonia, în țările române, icoane cu fondul roșu s-au pictat, uneori, în Moldova și Transilvania. După datele de care dispunem, nu suntem încă în măsură să delimităm zona⁶⁸ sau zonele din Moldova unde au fost

pictate aceste icoane și nici să se enunțe. Ne vom limita aici doar la fenomen: acoperirea fondului în nuanțe și intensități, în loc de să-l imite cu timiditate. Fondul asupra aspectului general al icoanei, altă expresie, frizând straniu. Și icoanele din Țara Românească, motivată prin influența picturii cerului, uneori chiar înstelat, cu explicație.

Din punct de vedere iconografic, fondul roșu, pe care am avut în unele epoci stilistice diferite desigur datarea lor aproximativă. Cu *Pruncul - Milostiva* din XVI-lea (il. 190, cat. 111), care a fost descoperită, dar astăzi aflată la Muzeul Național de Artă, în care se întrezăresc la icoana *Maica Domnului* din Muzeul Patriarhiei Române, tipologie, realizare a carnației, motivelor florale în relief de pe îndreptățesc s-o atribuim ultimilor Icoanele *Înălțarea Domnului Gheorghe* (il. 193, cat. 112), Artă, probabil realizate de același atelier, atribui primei jumătăți a secolului XVII-lea a fost, probabil, executată *Trei Ierarhi* (il. 185) din Muzeul Național de Artă, atingea finețea execuției icoanei, fond de aur, din Muzeul Național de Artă, este strâns înrudită cu aceasta.

Asupra interesantei icoane (il. 194) din colecția Muzeului Național de Artă, expresia și tehnica în care a fost realizată, pronunțăm, dar o prezentăm aici pe care-l suscită și a problemelor proveniența sa, se poate prezenta tradiționala ei atribuire școlii moldovenești, lemnului exotic (cedru sau chip-lus) a fost pictată, nefolosit după și Judecând după aspectul său general, ornat floral, dispoziția și natura putea fi încadrată în perioada apropiată de icoana *Maica Domnului* dar în ciuda acestor particularități spațiul spiritual românesc.

În perioada care cuprinde secolul al XVII-lea, pe care ne ocupăm cu *Vasile Lupu*, după lunga sa domnie, neîmplinite, domnie a citorului, tura de icoane își urmează cursul, care s-a discutat mai sus.

această paradoxală îmbinare

o degajă întreaga figură a
materiale ale Maicii Domnului,
animat de sentimente profund
t, dar evident de tivul roșu al
fața Fecioarei este incontestat
mpoziții. Trăsăturile aspre ale
animate de sentimente grave,
emnarea cu care este trăită, se
direcția Copilului, dar nu spre
e viitorul său pe care-l presim-
unei abstracțiuni, în fața unui
portret psihologic, o tul-
re tragism, cu atât mai răscoli-
dilocvență și emfază.

prin tradiții mai puternic
iale suficiente și permeabil la
oanele Trei Sfinți Părinți
Național de Artă, Sfinții Trei
(il. 185, cat. 108) sau
stire Vizantea (jud. Vrancea),
e care se distinge interesanta,
Sfânta Treime sau, după
rucii (il. 186, cat. 109),
ator (il. 187) au făcut de
părătești ale acestei ctitorii a

il. 188, cat. 110), din Mu-
rada existenței, în primul sfert
iere care păstrau cu strictete
ât și în special prin viziune,
ul al XVI-lea, dacă nu s-ar fi
a de jos în care se spune că
ucevei este donatorul ei, anul
degradarea picturii în zona
a chipului lui Iisus și cele ale
t și după coloritul icoanei, se
tr-un atelier mănăstiresc, rupt

mitropolitul-artist, creator a
veau manuscrisele, ar trebui
89) monumental, neobișnuit
t creat, în care deslușim spiri-
oinat cu elemente mai lumești,
irii Neamț.

considerăm necesar să-l dis-
el fac parte și piese din seco-
fondul de culoare roșie.

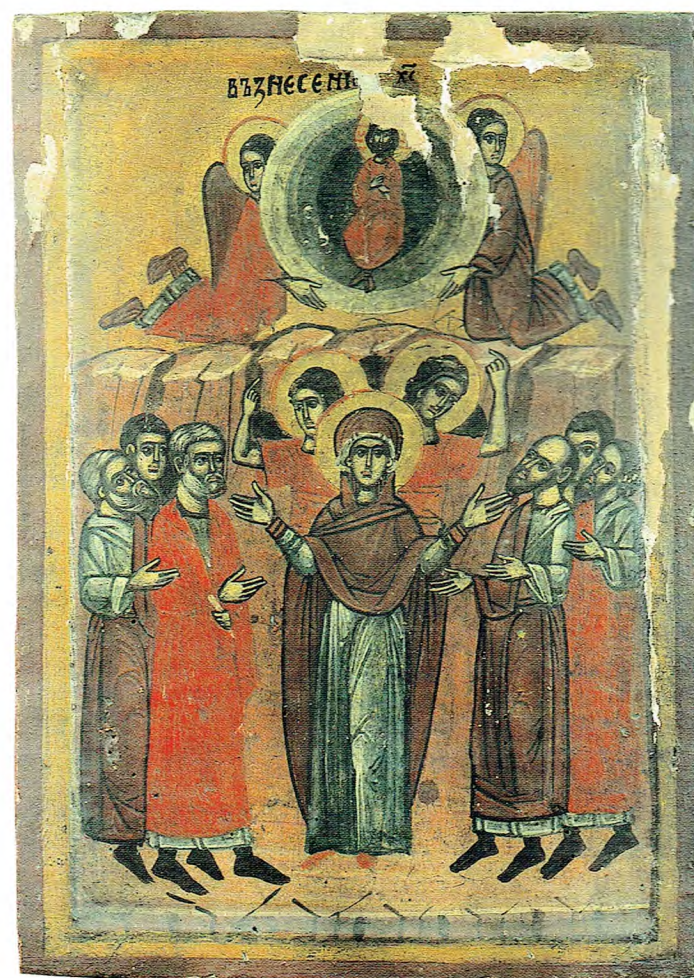
secolele XIV-XV în pictura de
lacedonia, în țările române,
at, uneori, în Moldova și
ispunem, nu suntem încă în
ele din Moldova unde au fost

pictate aceste icoane și nici să stabilim sursa de inspirație sau influență. Ne vom limita aici doar la semnalarea acestui interesant fenomen: acoperirea fondului icoanelor cu culoare roșie de diferite nuanțe și intensități, în loc de foiță de aur, sau ocru, care încerca să-l imite cu timiditate. Fondul roșu are o puternică înrăurire asupra aspectului general al icoanei, conferindu-i adesea o cu totul altă expresie, frizând straniul. Și dacă folosirea fondului albastru în icoanele din Țara Românească a veacului al XVIII-lea ar putea fi motivată prin influența picturii murale și justificată prin sugerarea cerului, uneori chiar înstelat, culorii roșii nu-i găsim deocamdată o explicație.

Din punct de vedere iconografic, stilistic și tehnic, icoanele cu fondul roșu, pe care am avut posibilitatea să le cercetăm, aparțin unor epoci stilistice diferite destul de bine conturate, ceea ce a permis datarea lor aproximativă. Astfel icoana *Maica Domnului cu Pruncul - Milostiva de la Stamatinesti*, din secolul al XVI-lea (il. 190, cat. 111), numită după biserica din Focșani, în care a fost descoperită, dar a cărei proveniență nu se cunoaște, astăzi aflată la Muzeul Național de Artă, este o remarcabilă realizare artistică în care se întrezăresc ecouri ale artei bizantine, precum și la icoana *Maica Domnului Hodigbitria* (il. 191, cat. 112), din Muzeul Patriarhiei Române din București, a cărei iconografie, tipologie, realizare a carnației principalelor personaje, caracterul motivelor florale în relief de pe nimburile aurite, și ele în relief, ne îndreptătesc s-o atribuim ultimului sfert al veacului al XVI-lea. Icoanele *Înălțarea Domnului* (il. 192, cat. 113) și *Sfântul Gheorghe* (il. 193, cat. 114), din Muzeul Național de Artă, probabil realizate de același zugrav, tot cu fond roșu, le putem atribui primei jumătăți a secolului următor. La începutul veacului al XVII-lea a fost, probabil, executată și icoana cu fondul roșu *Sfinții Trei Ierarhi* (il. 185) din Muzeul Mănăstirii Agapia, care fără a atinge finețea execuției icoanei *Trei Sfinți Părinți* (il. 184), pe fond de aur, din Muzeul Național de Artă – ambele pomenite mai sus – este strâns înrudită cu aceasta din urmă.

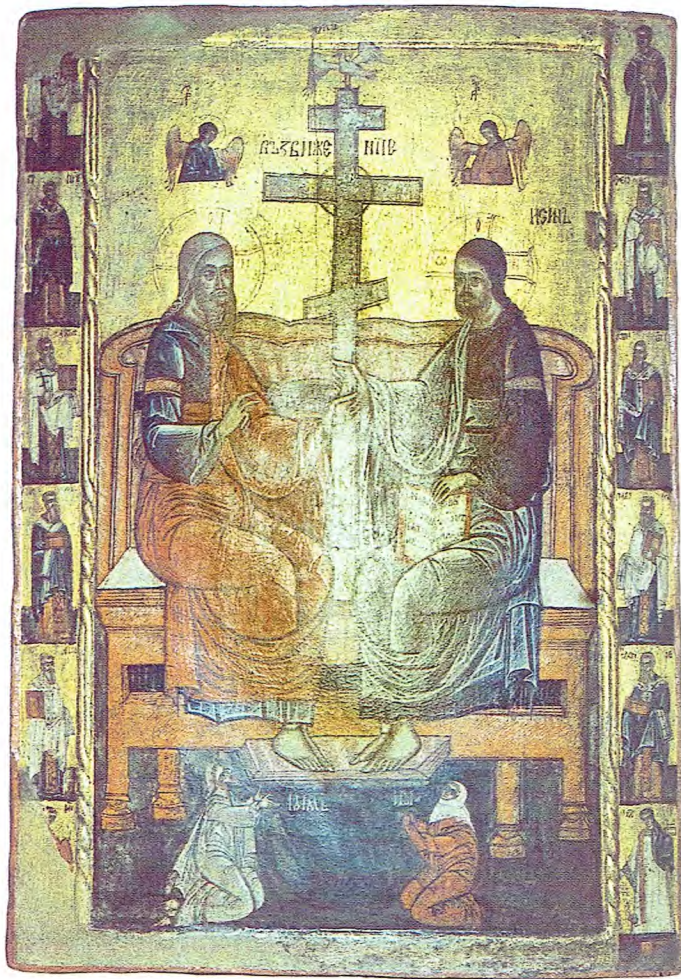
Asupra interesantei icoane a *Cuvioasei Paraschiva* (il. 194) din colecția Muzeului Național de Artă, date fiind tipologia, expresia și tehnica în care a fost executată, este mai dificil să ne pronunțăm, dar o prezentăm aici numai datorită interesului artistic pe care-l suscită și a problemelor ce le ridică. Fără să se cunoască proveniența sa, se poate pune sub semnul întrebării chiar tradiționala ei atribuire școlii moldovenești de pictură, și din cauza lemnului exotic (cedru sau chiparos) de esență foarte tare, pe care a fost pictată, nefolosit după știința noastră de zugravii moldoveni. Judecând după aspectul său general – cum ar fi nimbul în relief ornat floral, dispoziția și natura blicurilor –, această icoană ar putea fi încadrată în perioada de la sfârșitul secolului XVI, având apropieri cu icoana *Maica Domnului de la Pângărați* (il. 181), dar în ciuda acestor particularități nu credem că a fost creată în spațiul spiritual românesc.

În perioada care cuprinde cam patru decenii de la mijlocul veacului al XVII-lea, pe care ne-am obișnuit s-o numim *Epoca lui Vasile Lupu*, după lunga și strălucitoare în ambiții, adesea neîmplinite, domnie a ctitorului Bisericii Trei Ierarhi din Iași, pictura de icoane își urmează cursul, având ca sursă viziunea despre care s-a discutat mai sus.



181. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodigbitria* (cat. 104)
începutul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

182. *Înălțarea Domnului* (cat. 105)
sec. XVI-XVII
Muzeul Mănăstirii Bistrita
(jud. Neamț)



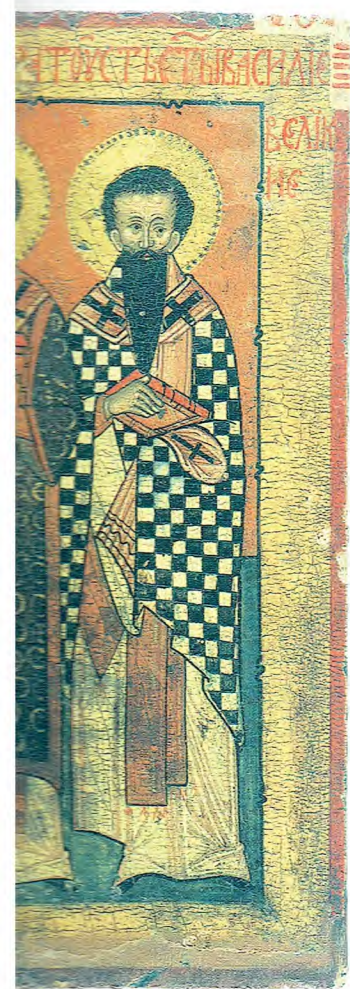
183. Coborârea de pe Cruce (cat. 106)
începutul sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Varatec
(jud. Neamț)

184. Trei Sfinți Părinți (cat. 107)
sec. XVII, prima jumătate
Muzeul Național de Artă al României
București

185. Sfinții Trei Ierarhi (cat. 108)
sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Agapia
(jud. Neamț)

186. Înălțarea Sfintei Cruci (cat. 109)
începutul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

187. Iisus Pantocrator
începutul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București



186. Înălțarea Sfintei Cruci (cat. 109)
inceputul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București



187. Îsus Pantocrator
inceputul sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București



189. Îsus Pantocrator
sec. XVII
Muzeul Mănăstirii Neamț
(jud. Neamț)



188. Îsus Pantocrator (cat. 110)
sec. XVII, prima jumătate
Muzeul Mănăstirii Agapia
(jud. Neamț)



190. Maica Domnului cu Pruncul - Milostiva
(cat. 111)
mijlocul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



191. Maica Domnului cu Pruncul - Hodigitria
(cat. 112)
sec. XVI
Muzeul Patriarhiei Române
Mănăstirea Antim
București

192. Înălțarea Domnului (cat. 113)
sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

193. Sfântul Gheorghe omorând balaurul
(cat. 114)
sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

194. Cuvioasa Paraschiva
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



Cuvioasa Paraschiva
sfârșitul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



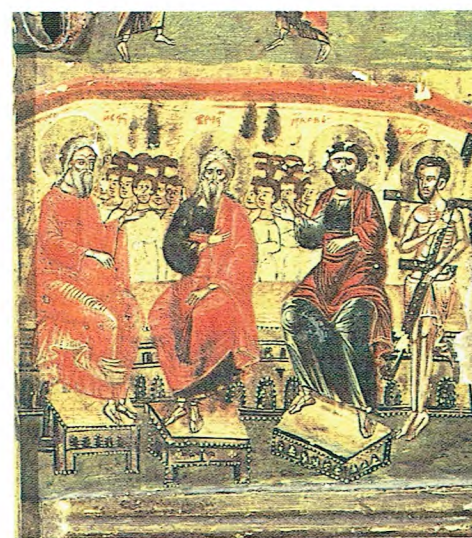
195. Pomelnicul Mănăstirii Moldovița (triptic) (cat. 115)
închis
1644
Muzeul Mănăstirii Moldovița



196. Pomelnicul Mănăstirii Moldovița (triptic) (cat. 115) deschis
1644
Muzeul Mănăstirii Moldovița



197. Pomelnicul Mănăstirii Moldovița (triptic) detaliu: Tabloul votiv



198. Pomelnicul Mănăstirii Moldovița (triptic) detaliu: Scena Raiului din judecata de Apoi

Această epocă de efervescență culturală a lui Grigore Ureche, primul dintr-o serie de redactează *Letopisețul* în ca și cu ale lor cuvinte ni-s amestecă traduce și tipărește *Cazani* tuturor românilor, când se tipă primul cod de legi în limba română. Ierarhi funcționează școala și ti române limba și legea scrisă – ca oricând influențelor din afară prin conjunctura economică și dova. Decăderea economică se tot mai mari ale Imperiului Otoman frământărilor interne; voievozii scaunul domnesc, neputând, c tatea politică și redresarea eco tante de subliniat legăturile to mitropolit era Petru Movilă, f Movilă, iar apoi, în secolul al unirea Ucrainei cu Rusia, după graniță comună decât după anu mai strânse datorită intereselor și de rudenie dintre boierii mo sea la studii în Polonia, și nobi Muntele Athos și în special – asupra căreia Vasile Lupu va a cărei scaun ecumenic va candida prezența în Moldova a numeroa puternicei comunități grecești călătorii ale înalților ierarhi din greci la mănăstirile închinare în domnitori, toate acestea au în noilor curente ce frământau i Permanentele legături economi special cu Țara Românească s făcând abstracție de conflictele soldate în defavoarea ambițioa ma că pe tărâm cultural și artis nice.

În această complicată și c mijlocul veacului al XVII-lea, c nu s-a ivit nici pe departe rî tendințele din arta moldovenez ce se conturaseră încă de la sfî urmează, fără a intra în amî tendințele, să distingem grupu tribuit la alcătuirea profilului a

În primul rând să urmă grupurile stilistice pe care a cumpăna veacurilor.

Comparând, spre exemplu pretiosul *Pomelnic-triptic* Moldovița, din anul 1644 (il păstrate pe tetrapodul fostei

Această epocă de efervescență culturală românească – când Grigore Ureche, primul dintre marii cronicari ai Moldovei, redactează *Letopisețul* în care afirmă că „de la Râm ne tragem, și cu ale lor cuvinte ni-s amestecate”⁶⁹, când mitropolitul Varlaam traduce și tipărește *Cazania*, contribuind la unificarea limbii tuturor românilor, când se tipărește *Pravila lui Vasile Lupu*, primul cod de legi în limba română, când pe lângă Mănăstirea Trei Ierarhi funcționează școala și tiparnița ce a răspândit în toate țările române limba și legea scrisă – a fost în același timp mai permeabilă ca oricând influențelor din afară. Acest aparent paradox se explică prin conjunctura economică și social-politică în care se afla Moldova. Decăderea economică se datora, pe de o parte, pretențiilor tot mai mari ale Imperiului Otoman în declin, iar pe de altă parte, frământărilor interne; voievozii, ce se succedau cu repeziciune în scaunul domnesc, neputând, cu rare excepții, să asigure continuitatea politică și redresarea economică. Pe plan extern sunt importante de subliniat legăturile tot mai frecvente cu Kievul, al cărui mitropolit era Petru Movilă, fiul voievodului moldovean Simeon Movilă, iar apoi, în secolul al XVII-lea, cu Rusia, facilitate după unirea Ucrainei cu Rusia, după anul 1648, însă cu Rusia nu am avut graniță comună decât după anul 1792, cele cu Polonia devenind și mai strânse datorită intereselor economice, de securitate personală și de rudenie dintre boierii moldoveni, ai căror fii se duceau adesea la studii în Polonia, și nobilimea polonă. Legăturile intense cu Muntele Athos și în special cu Patriarhia din Constantinopol – asupra căreia Vasile Lupu va exercita o puternică influență și la al cărei scaun ecumenic va candida în anul 1639 Mitropolitul Varlaam –, prezența în Moldova a numeroși exponenți ai culturii și economiei puternicei comunități grecești din Fanar, precum și numeroasele călătorii ale înalților ierarhi din Orientul Apropiat și ale altor clerici greci la mănăstirile închinat în țările române, și după ajutoare la domnitori, toate acestea au înlesnit cunoașterea unor aspecte ale noilor curente ce frământau intelectualitatea greacă a timpului. Permanentele legături economice și culturale cu Transilvania și în special cu Țara Românească se intensifică în această perioadă și, făcând abstracție de conflictele dintre Matei Basarab și Vasile Lupu, soldate în defavoarea ambițiosului domn al Moldovei, se poate afirma că pe tărâm cultural și artistic ele nu au fost niciodată mai rodnice.

În această complicată și complexă situație a Moldovei de la mijlocul veacului al XVII-lea, care se va prelungi și în cel următor, nu s-a ivit nici pe departe răgazul de a se clarifica și cristaliza tendințele din arta moldovenească, și mai ales în pictura de icoane, ce se conturaseră încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea. În cele ce urmează, fără a intra în amănunte, vom încerca să surprindem tendințele, să distingem grupuri stilistice conturate, care au contribuit la alcătuirea profilului artistic al acestei lungi perioade.

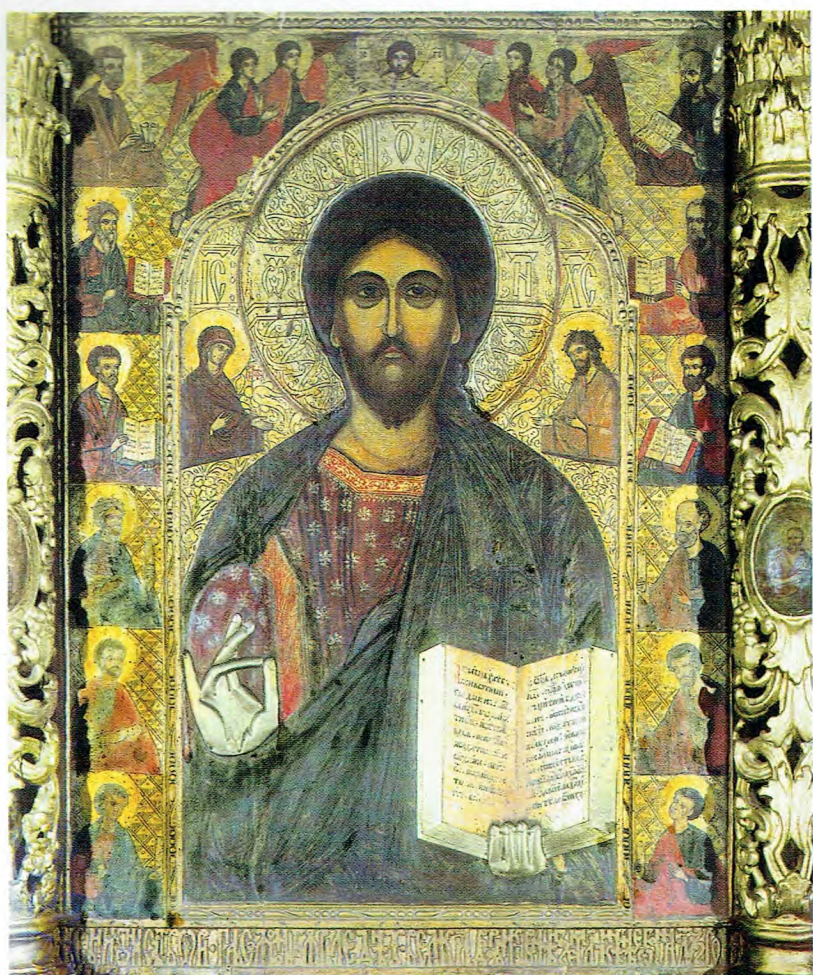
În primul rând să urmărim cum au evoluat unele dintre grupurile stilistice pe care am încercat să le surprindem la cumpăna veacurilor.

Comparând, spre exemplu, pictura celor șase scene de pe pretiosul *Pomelnic-triptic cu donator* al Mănăstirii Moldovița, din anul 1644 (*il. 195-198, cat. 115*), a celor păstrate pe tetrapodul fostei Mănăstiri Humor, din anul 1643,



199. Duminica tuturor Sfinților (cat. 116)
sec. XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

200. Bunăvestire
sec. XVII, a doua jumătate
Muzeul Mănăstirii Golia
Iasi



201. Sfinții Teodor Tiron și Teodor Stratilat
(cat. 117)
1665-1666
Grigorie din Bierilești
Biserica Sfinții Teodori
Iasi

202. Iisus Pantocrator (cat. 118)
1665
Zugrav Grigorie din Bierilești
Biserica Sfinții Teodori
Iasi

interesanta icoană *Duminica Tuturor Sfinților* (il. 199, cat. 116), din Muzeul Național de Artă, sau icoanele din tâmpla paraclisului de la Mănăstirea Dobrovăț (jud. Iași), precum și cele șase prăznicare din Biserica de lemn Sfântul Gheorghe din Scheia (jud. Iași) (il. 200) – astăzi atât tâmpla de la Dobrovăț, cât și icoanele din Scheia sunt expuse în Muzeul din Biserica Golia, din Iași –, cu icoanele de la finele veacului al XVI și începutul celui următor, cum ar fi cele de concepție miniaturală, observăm că se păstrează aceeași tipologie a personajelor, aceleași proporții ale figurilor. În același timp, surprindem însă aspecte noi. Astfel, cu toate asemănările existente, remarcăm că ele nu sunt o urmare, o consecință firească și logică a unui sau a altuia dintre grupurile stilistice pomenite la vreme, ci o contopire. Surprindem în ele atât acuratețea tehnică, grafismul și prețiozitatea din grupul stilistic reprezentat de pictura pomelnicului și a prăznicarelor duble de la Mănăstirea Sucevița, atât tipologia din grupul reprezentat de icoanele: *Alungarea din Rai* (il. 176), din anul 1612, și *Trădarea lui Iuda* (il. 177) de la Văleni, cât și coloritul din grupul: *Rugul arzând* (il. 164) de la Mănăstirea Agapia, sau *Tronul Hetimasiei* (il. 163) de la Mănăstirea Văratec. Cu toate analogiile de amănunt, viziunea în care au fost create este deosebită. Concepția în tratarea spațiului și a compoziției, cât și tehnica execuției sunt diferite. Avem în față opere ale căror autori închid spațiile în perimetre cât mai restrânse, iar în cazul în care iconografia impune un număr mic de personaje, spațiul neutru ce trebuia să înconjoare personajele este ocupat de arhitecturi sau munți stilizați, ca în cazul *Înălțării* de pe pomelnicul-triptic de la Moldovița, unde scena pare că se desfășoară în fața unei peșteri. Iar scena votivă cu intercesor și cea cu Patriarhii în Rai, din același pomelnic, par a fi copii miniaturizate la propriu, și remarcabile prin unicitatea lor, după știința noastră în pictura de icoane, și la figurat ale motivelor respective din pictura murală din secolele al XV-lea și al XVI-lea, care, desigur, constituia încă de pe atunci un model de admirație și studiu.

Aceeași fugă de spațiu neutru, dar prin alte mijloace, o remarcăm și la alt grup stilistic care se continua și el, poate chiar mai consecvent. Ne referim la grupul format din icoane cu fondul ornamentat cu elemente florale, în relief aurit, precum în icoanele *Iisus Pantocrator* și *Trei Ierarhi*, din colecția Mitropoliei Moldovei de la Iași, sau icoanele împărețești din tâmpla Bisericii Sfinții Teodori din Iași⁷⁰ – *Iisus Pantocrator* (il. 202, cat. 118), *Sfinții Teodori* (il. 201, cat. 117) și *Maica Domnului Hodighitria* (il. 203) – și de la Biserica Sfinții Voievozi din Rădeana (jud. Bacău), a cărei tâmplă a fost pictată în anul 1652 de Silvan Zugravul și donată, conform frumoaselor inscripții realizate în *méplat*, în lemnul icoanelor, de Solomon Bărlădeanu – mare vornic – și pictate de „nedestoinicul Zugrav Grigorie din Bierilești”, în anul 1665⁷¹.

Am văzut că, încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea, în Moldova apar icoane al căror fond era ornamentat cu motive florale în relief aurit. Dacă, însă cu mai bine de un veac în urmă, aceste ornamente constituiau numai un fundal cu funcții strict decorative și neutre, de pe care se detașau parcă mai pregnant monumentalele figuri, acum asistăm la participarea lor în compoziție sau la prefacerea

lor într-un motiv în sine. Tot și umanizată și în același timp m simbolului și a mesajului ale c

Credem că abia acum, la vorbi de o pătrundere mai put ceperea tâmpelor moldoveneș foarte înalte cu intercesori și a astfel, și pe această cale, locul economia iconostasului. Aceas căi: direct din Rusia, o dată cu rarea cu pictură a Bisericii Tro crată într-o viziune proprie, p Dintre icoanele executate de degrabă, judecând după viziun tori ruși, ni s-au păstrat acelea Pavel, Ioan, Marcu (il. 204) Simon, din colecția Mitropoliei Național de Artă, care au făcut Mănăstirii Putna, căreia i-au refacerile ei radicale de către Ștefan (1653-1658) sau Eus icoane păstrează din punct de picturii din secolul al XVI-lea.

Dar, dacă am pomenit icoa Rădeana (jud. Bacău), ce cont să revenim la pictura acestei t scurt influențele rusești venite din Biserica Rădeana (1652), l este mai pregnantă, cea din M (1643) de „maler” Mariski s Biserica Sfânta Paraschiva din l dotată de Vasile Lupu (1644), într-un atelier sau școală în ca cu cele venite din arta occidenta grafia proprie Bisericii ortodoxa fost realizate.

Desigur, ar mai fi numeroa ilustra una sau alta dintre tendin Vasile Lupu, însă ne oprim a interesante opere create în Mol nica lor influență, cum este ca de Aur, din Biserica Sfântul S

Cum era de așteptat, influ Românească sunt mai evidente XVII-lea și la începutul celui nească a atins maturitatea și a

Acum, la sfârșit de veac, a moldoveni influența picturii din cel mai elocvent de fragmente păstrate astăzi în Biserica de la Jigoreni (jud. Vaslui). Icoanele anul realizării (1696), iar pe ic cutării ei, 1695, se precizează Constantin Duca (1693-1695; l

Tuturor Sfinților (il. 199, de Artă, sau icoanele din tâmpla rovăț (jud. Iași), precum și cele mn Sfântul Gheorghe din Scheia it tâmpla de la Dobrovăț, cât și i Muzeul din Biserica Golia, din acului al XVI și începutul celui te miniaturală, observăm că se onajelor, aceleași proporții ale lem însă aspecte noi. Astfel, cu căm că ele nu sunt o urmare, o ia sau a altuia dintre grupurile ontopire. Surprindem în ele atât rețiozitatea din grupul stilistic i și a prăznicarelor duble de la ia din grupul reprezentat de (il. 176), din anul 1612, și de la Văleni, cât și coloritul din de la Mănăstirea Agapia, sau de la Mănăstirea Văratec. Cu nea în care au fost create este pațiului și a compoziției, cât și n în față opere ale căror autori i restrânse, iar în cazul în care de personaje, spațiul neutru ce este ocupat de arhitecturi sau i de pe pomelnicul-triptic de la sfășoară în față unei peșteri. Iar cu Patriarhii în Rai, din același zate la propriu, și remarcabile astră în pictura de icoane, și la pictura murală din secolele al constituia încă de pe atunci un

u, dar prin alte mijloace, o e se continua și el, poate chiar ul format din icoane cu fondul relief aurit, precum în icoanele *arbi*, din colecția Mitropoliei mpărătești din tâmpla Bisericii *itocrator (il. 202, cat 118), 117) și Maica Domnului* la Biserica Sfinții Voievozi din lă a fost pictată în anul 1652 de frumoaselor inscripții realizate e Solomon Bârlădeanu – mare Zugrav Grigorie din Bierilești”,

ătate a secolului al XVI-lea, în ra ornamentat cu motive florale ne de un veac în urmă, aceste idal cu funcții strict decorative ă mai pregnant monumentalele r în compoziție sau la prefacerea

lor într-un motiv în sine. Tot acum expresia chipurilor devine mai umanizată și în același timp mai convențională, pierzând din forța simbolului și a mesajului ale căror purtătoare erau destinate a fi.

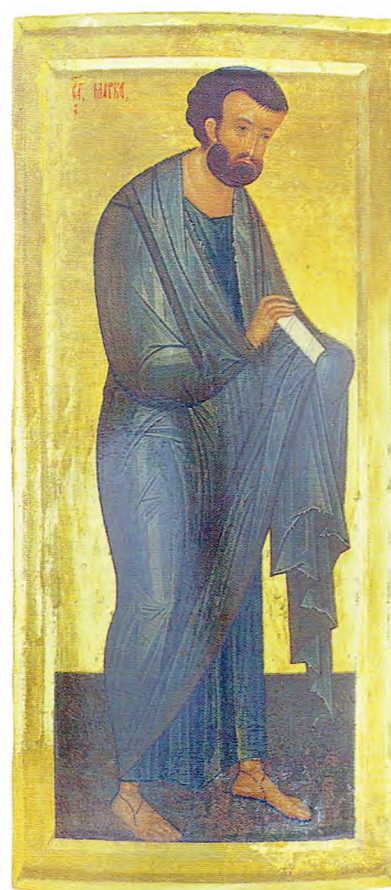
Credem că abia acum, la mijlocul veacului al XVII-lea, putem vorbi de o pătrundere mai puternică a influenței artei ruse în conceperea tâmpelor moldovenești, când apar în cinul Deisis icoane foarte înalte cu intercesori și apostoli în picioare, accentuându-se, astfel, și pe această cale, locul central pe care-l are această temă în economia iconostasului. Această influență pătrunde la noi pe două căi: direct din Rusia, o dată cu meșterii chemați să lucreze la decorarea cu pictură a Bisericii Trei Ierarhi din Iași și, indirect, prelucrată într-o viziune proprie, prin intermediul *Școlii din Lvov*. Dintre icoanele executate de elevi ai meșterilor ruși, sau, mai degrabă, judecând după viziune, tipologie și tehnică, chiar de pictori ruși, ni s-au păstrat acelea reprezentându-i pe Apostoli: Petru, Pavel, Ioan, *Marcu (il. 204)*, Toma, Filip, *Andrei (il. 205)* și Simon, din colecția Mitropoliei Moldovei din Iași, astăzi la Muzeul Național de Artă, care au făcut parte din vechea tâmplă a Bisericii Mănăstirii Putna, căreia i-au fost dăruite cu ocazia uneia dintre refacerile ei radicale de către Vasile Lupu (1634-1653), Gheorghe Ștefan (1653-1658) sau Eustație Dabija (1661-1665). Aceste icoane păstrează din punct de vedere stilistic și tehnic trăsături ale picturii din secolul al XVI-lea.

Dar, dacă am pomenit icoanele împărătești din tâmpla Bisericii Rădeana (jud. Bacău), ce continuă tradiții mai vechi, este necesar să revenim la pictura acestei tâmpel, acum când vom aborda pe scurt influențele rusești venite prin intermediul Poloniei. Tâmpla din Biserica Rădeana (1652), la care tradiția iconarilor moldoveni este mai pregnantă, cea din Muzeul Mănăstirii Neamț (*il. 206*) (1643) de „maler” Mariski sau Baraskie, precum și cea din Biserica Sfânta Paraschiva din Lvov, biserică refăcută din temelie și dotată de Vasile Lupu (1644), sunt opere ale unor pictori formați într-un atelier sau școală în care s-au întâlnit influențele artei ruse cu cele venite din arta occidentală, de la primii preluându-se iconografia proprie Bisericii ortodoxe, de la cealaltă, factura în care au fost realizate.

Desigur, ar mai fi numeroase exemple de icoane care ar putea ilustra una sau alta dintre tendințele picturii de icoane din epoca lui Vasile Lupu, însă ne oprim aici, nu înainte de a semnală câteva interesante opere create în Moldova de meșteri greci sau sub puternica lor influență, cum este cazul icoanei *Sfântul Ioan Gură de Aur*, din Biserica Sfântul Sava din Iași.

Cum era de așteptat, influențele picturii de icoane din Țara Românească sunt mai evidente în Moldova la sfârșitul secolului al XVII-lea și la începutul celui următor, când *Arta Brâncovenească* a atins maturitatea și a căpătat notorietate.

Acum, la sfârșit de veac, apare mai deslușit în arta iconarilor moldoveni influența picturii din Țara Românească, ilustrată poate cel mai elocvent de fragmentele de tâmplă și icoane împărătești păstrate astăzi în Biserica de lemn Adormirea Maicii Domnului din Jigoreni (jud. Vaslui). Icoanele împărătești (*il. 207-210*) poartă anul realizării (1696), iar pe icoana de hram, în afara anului executării ei, 1695, se precizează că a fost făcută în zilele voievodului Constantin Duca (1693-1695; 1700-1703)⁷².



203. *Maica Domnului cu Pruncul*
1665
Zugrav Grigorie din Bierilești
Biserica Sfinții Teodori
Iași

204. *Sfântul Apostol Marcu*
jumătatea sec. XVII
Muzeul Național de Artă
al României
București

205. *Sfântul Apostol Andrei*
jumătatea sec. XVII
Muzeul Național de Artă
al României
București



În biserică se mai află șapte
două icoane – *Arhangheli*
realizate într-o factură apro
Impresionantă este pictura friz
(121 x 500 cm) fixată între n
aceea perioadă și seamănă a
Românească în epoca brâncov
a greși prea mult, că a fost făc
222, cat. 119). Cu toate c
aceste icoane și candelabrul d
aduse din Schitul Cetate⁷³,
convingătoare deoarece schit
veacului al XVIII-lea⁷⁴ sau înc
mul Sfânta Treime, a cărui ic
patru icoane împărătești existe

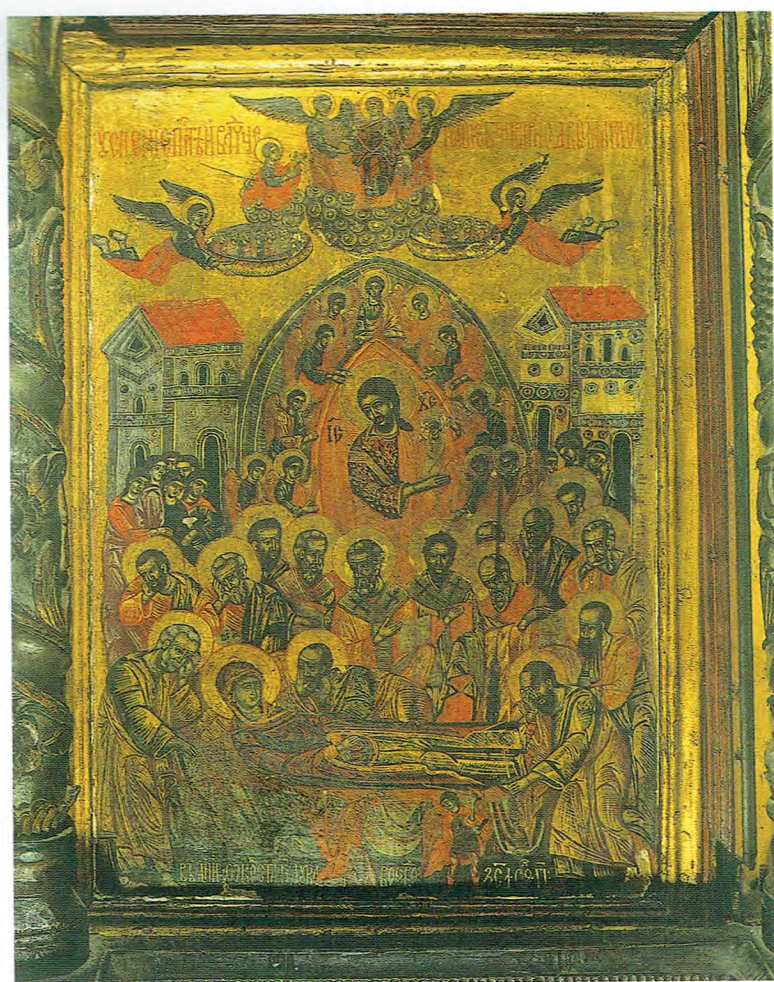
La Biserica Sfântul Lazăr di
din ctitoria lui Mihai Racovi
1726) din prima sa domnie, c
Învierea lui Lazăr, și
deșertului (il. 223, cat. 1
nal de Artă – realizate în spirit
influențe grecești.

Înzestrarea unor biserici i
aspect fastuos, cu folosirea di
influențele muntenești se împ
donății domnești ale marilor b

Dacă pictura de icoane din
mai spus, este insuficient cen
XVIII-lea este puțin cunoscut,
cilor de artă medievală româ
complicată perioadă din istoria
icoane starea de spirit a epocii
adaptări. Și dacă înainte vreme
contact cu fondul tradițional, d
reflectau puterea de creație,
creație se fac mai puțin simțit
foarte multe ori neînțelese, ne
ele rămânând stinghere. Dar în
țară și de spiritul autohton, cum
Biserica Sfântul Ilie din Suceav
nate de Vasilii și Kiril Ulanov,
din Rădăuți, semnate de Kiril U
atelierelor moscovite.

Dintre încercările de sintez
mai interesante cele din cinul I
în Biserica lipovenească Ado
icoane de format mult alungit,
sub influența puternică a artei
greu concepția rusească.

Icoanele produse de atelier
cu tradiția autohtonă, la care v
din păturile sociale acum în as
mică sau mai mare, amprenta
proprii în desen, culoare și exp



206. *Tâmpla lui marel Mariskel (Bariskie)*
1643
Muzeul Mănăstirii Neamț
(jud. Neamț)



208. *Isus Pantocrator*
1696
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)

207. *Adormirea Maicii Domnului*
1695
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)

În biserică se mai află șapte prăznicare cu dublă față, precum și două icoane – *Arhanghelul Mihail* și *Sfântul Nicolae* – realizate într-o factură apropiată de aceea a icoanei de hram. Impresionantă este pictura frizelor *Deisis* și prăznicare din tâmplă (121 x 500 cm) fixată între naos și pronaos, care datează și ea din aceea perioadă și seamănă atât de mult cu cele făcute în Țara Românească în epoca brâncovenească, încât putem presupune, fără a greși prea mult, că a fost făcută de un meșter muntean (il. 211-222, cat. 119). Cu toate că legenda și unii cercetători cred că aceste icoane și candelabrul de lemn cu iconițe suspendate au fost aduse din Schitul Cetate⁷³, argumentele nu sunt destul de convingătoare deoarece schitul amintit datează abia de la finele veacului al XVIII-lea⁷⁴ sau începutul celui de al XIX-lea și avea hramul Sfânta Treime, a cărui icoană ar trebui s-o găsim între cele patru icoane împărătești existente.

La Biserica Sfântul Lazăr din Iași se mai păstrează câteva icoane din ctitoria lui Mihai Racoviță (1703-1705; 1707-1709; 1716-1726) din prima sa domnie, dintre care amintim icoana de hram, *Învierea lui Lazăr*, și *Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (il. 223, cat. 120) – cea din urmă la Muzeul Național de Artă – realizate în spiritul bogatelor icoane brâncovenești cu influențe grecești.

Înzestrarea unor biserici în secolul al XVIII-lea cu icoane cu aspect fastuos, cu folosirea din abundență a foiței de aur, în care influențele muntenesti se împleteau cu cele grecești, reprezentau donații domnești ale marilor boieri sau ale clerului înalt.

Dacă pictura de icoane din secolele precedente, după cum s-a mai spus, este insuficient cercetată, se poate afirma că veacul al XVIII-lea este puțin cunoscut, neconstituind o preocupare a istoricilor de artă medievală românească. Interesanta, dar extrem de complicata perioadă din istoria Moldovei a reflectat și în pictura de icoane starea de spirit a epocii, receptivă la împrumuturi, căutări și adaptări. Și dacă înainte vreme influențele străine erau absorbite în contact cu fondul tradițional, dând naștere unor opere originale ce reflectau puterea de creație, acum aceste forțe de asimilare și creație se fac mai puțin simțite. Elementele de împrumut sunt de foarte multe ori neînțelese, nefiltrate prin sensibilitatea artistului, ele rămânând stinghere. Dar întâlnim și opere de pictori străini de țară și de spiritul autohton, cum este cazul icoanelor împărătești din Biserica Sfântul Ilie din Suceava, unde icoanele din 1708 sunt seminate de Vasiliu și Kiril Ulanov, sau cele din Biserica Sfântul Nicolae din Rădăuți, seminate de Kiril Ulanov și Alexei, meșteri cunoscuți ai atelierelor moscovite.

Dintre încercările de sinteză ale iconarilor moldoveni ni se par mai interesante cele din cinul *Deisis*, dintre care s-au păstrat câteva în Biserica lipovenească Adormirea Maicii Domnului din Iași, icoane de format mult alungit, în care zugravii autohtoni creează, sub influența puternică a artei populare, opere în care detectăm cu greu concepția rusească.

Icoanele produse de ateliere și meșteri cu legături mai strânse cu tradiția autohtonă, la care vor apela mai cu seamă comanditarii din păturile sociale acum în ascensiune, poartă, într-o măsură mai mică sau mai mare, amprenta artei populare, cu caracterele sale proprii în desen, culoare și expresie.



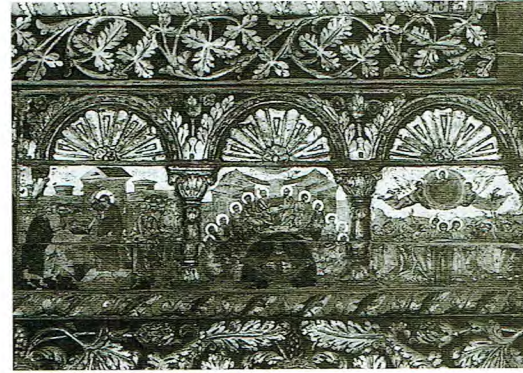
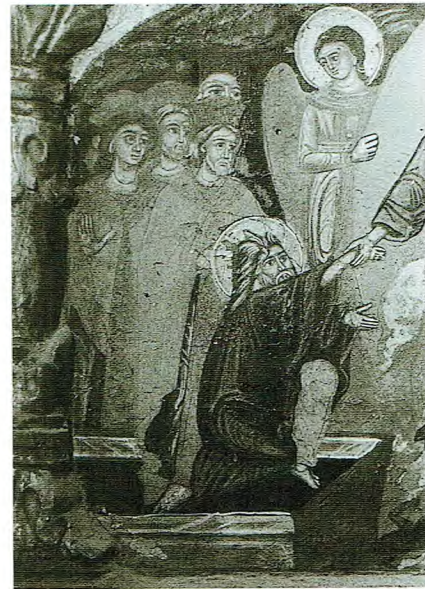
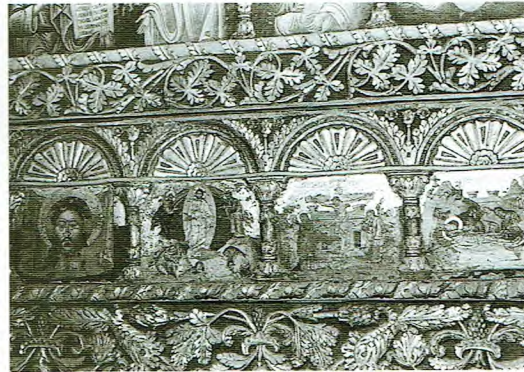
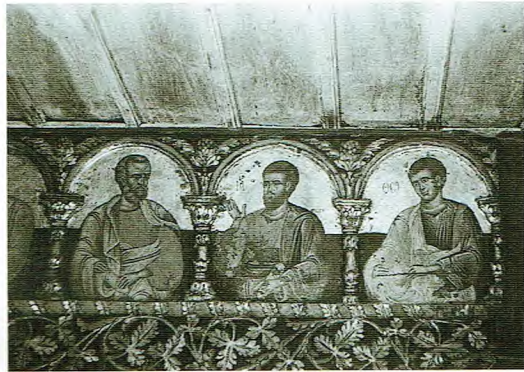
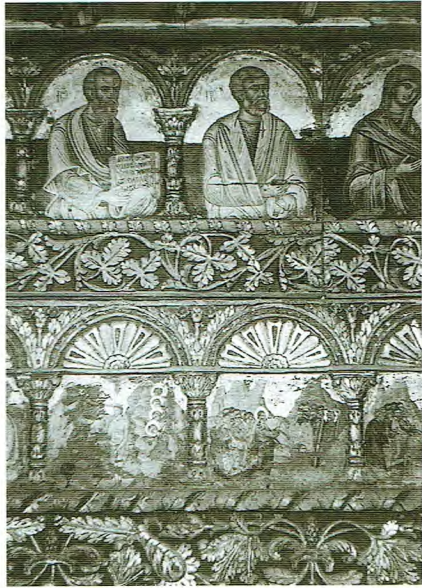
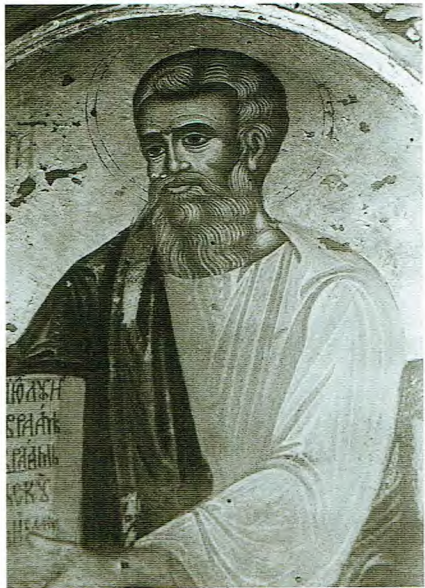
209. Maica Domnului cu Pruncul
1696
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)



210. Sfântul Ioan Botezătorul
sfârșitul sec. XVII
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)



us Pantocrator
196
Biserica Adormirea Maicii Domnului
Jigoreni (jud. Vaslui)



211-222. Fragmente din *Tâmpla de la Jigorenii* (cat. 119)
sec. XVII-XVIII
detalii din cinurile: *Deisis* și *Prăznicare*

Acest aspect al picturii c
Pantocrator (il. 224, ca
pronaosul Bisericii Vânători-F

Unor asemenea icoane m
sunt apropiate stilistic unele
influențate de acestea sau ch
Puțin studiate, considerate n
aborda la momentul oportun,
de icoane aflate la Muzeul Nat

Influențele radiate de pictu
cinate locuite de români și de
gia de stat era catolică, au fost
de la Kiev și din Rusia, au înră
trăsături comune ale acestor i
comune de inspirație ce a fost
cetători și de la noi să propun
pentru operele create în Marau
Sud⁷⁶. Ni se pare această ab
Întemeindu-se mai mult pe ar
aveau pentru toată lumea ort
fără să se țină seama de viziun
popor și epoci, nu este desigu
eralizări. Dacă analogiile dint
mai evidente începând cu a de
trebuie studiate și analizate at
trativ și documentar vast de
privește epocile anterioare,
dovedit a fi originală, conside
de acceptat. Însă asupra aces
reveni când vom aborda icoan

Situația Moldovei din seco
care s-a pomenit mai sus, p
decât în Țara Românească, a c
picturii în ulei, care faciliteaz
special în portretistică, ce-si
vor conduce spre o nouă v
moldoveni își concep operele
arta Moldovei.

Acest aspect al picturii de icoane poate fi ilustrat de *Iisus Pantocrator* (il. 224, cat. 121) și *Maica Domnului* din pronaosul Bisericii Vânători-Piatra.

Unor asemenea icoane moldovenești din secolul al XVIII-lea le sunt apropiate stilistic unele opere transilvănene, care au fost influențate de acestea sau chiar executate de meșteri moldoveni. Puțin studiate, considerate maramureșene⁷⁵ – problema o vom aborda la momentul oportun, când vom discuta un asemenea grup de icoane aflate la Muzeul Național de Artă și la Muzeul Colectiilor.

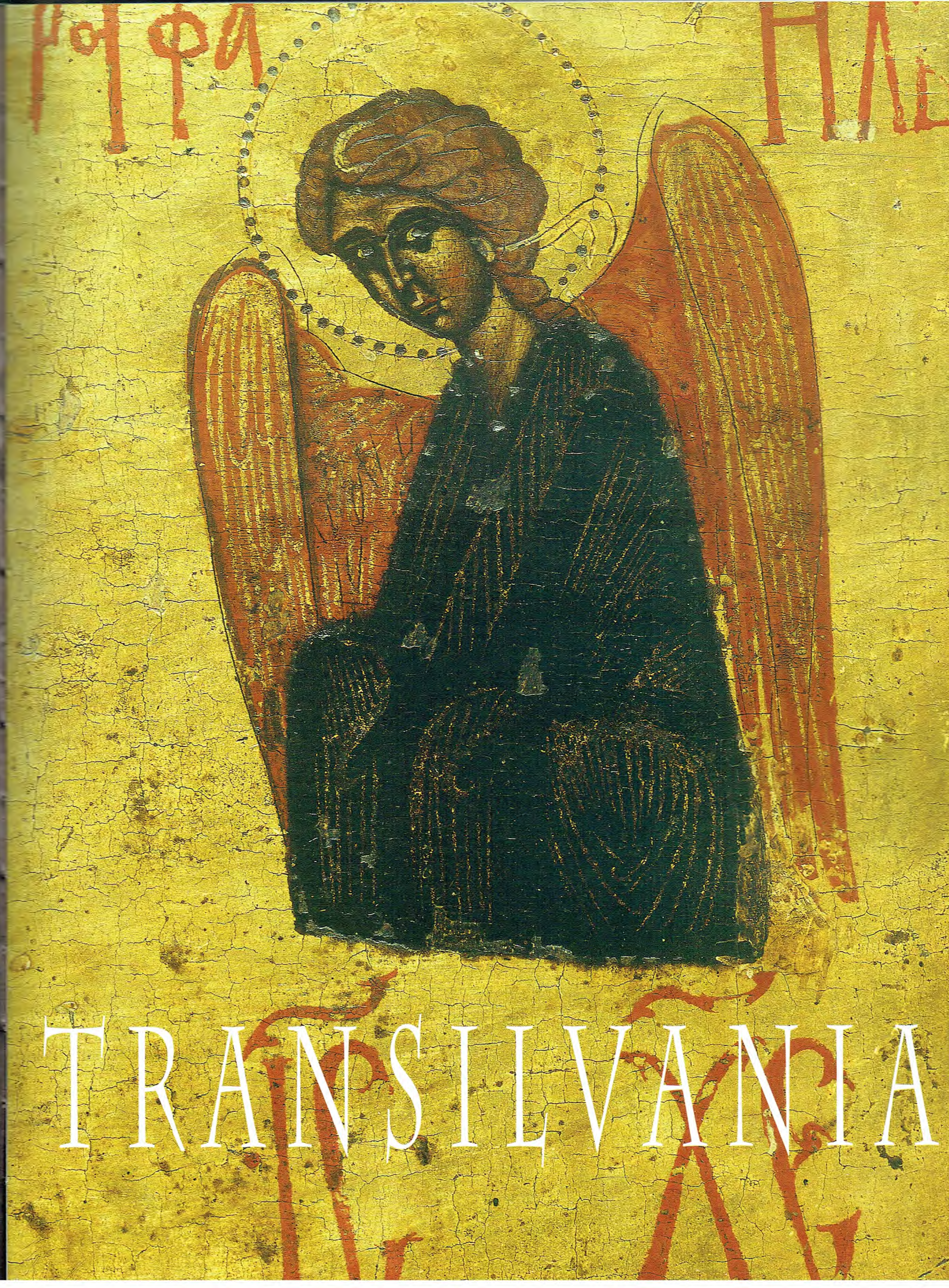
Influentele radiate de pictura moldovenească, în teritoriile învecinate locuite de români și de populații ortodoxe în țări în care religia de stat era catolică, au fost însemnate și, împreună cu cele venite de la Kiev și din Rusia, au înrăurit pictura de icoane din zonă. Unele trăsături comune ale acestor icoane, datorate în primul rând sursei comune de inspirație ce a fost arta bizantină, au făcut ca unii cercetători și de la noi să propună denumirea de *icoană carpatină* pentru operele create în Maramureș, Slovacia, Rutenia și Polonia de Sud⁷⁶. Ni se pare această abordare a problemei puțin simplistă. Întemeindu-se mai mult pe analogii iconografice, care, subliniem, aveau pentru toată lumea ortodoxă aceeași obârșie bizantină, dar fără să se țină seama de viziunea, stilul și tipologia specifice fiecărui popor și epoci, nu este desigur greu să se ajungă la asemenea generalizări. Dacă analogiile dintre icoanele din zonele amintite sunt mai evidente începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea și trebuie studiate și analizate atent pe baza unui material faptic, ilustrativ și documentar vast de care nu dispunem încă, în ceea ce privește epocile anterioare, în care pictura moldovenească s-a dovedit a fi originală, considerăm propusa „ipoteză de lucru” greu de acceptat. Însă asupra acestei probleme și a aspectelor ei vom reveni când vom aborda icoanele maramureșene.

Situația Moldovei din secolul al XVIII-lea și a artei sale, despre care s-a pomenit mai sus, precum și pătrunderea, mai devreme decât în Țara Românească, a concepțiilor artei apusene și a tehnicii picturii în ulei, care facilitează abordarea „realistă” a mediului, în special în portretistică, ce-și avea ca precursori tablourile votive, vor conduce spre o nouă viziune, academică, în care zugravii moldoveni își concep operele și care deschide un nou capitol în arta Moldovei.



223. Sfântul Ioan Botezătorul îngerul desertului (cat. 120)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

224. Iisus Pantocrator tronând (cat. 121)
sec. XVIII
Biserica Vânători-Piatra Neamț
(jud. Neamț)



TRANSILVANIA

Pictura de icoane pe lemn din Transilvania constituie o problemă aparte. Însăși situația poporului român din această parte a țării a fost cu totul deosebită față de celelalte două provincii istorice românești, condițiile istorice în care s-a format și evoluat arta românilor din Transilvania fiind cu totul diferite. Supusă coroanei maghiare, care a început cucerirea voievodatelor locale românești încă în secolul al X-lea, Transilvania a suportat stăpânirea străină, cu toate consecințele ei economice, politice și culturale, timp de aproape un mileniu. Statul feudal maghiar, suzeranitatea otomană asupra principatului și apoi Imperiul Habsburgic au exercitat neconținut presiuni sub diferite forme și intensități asupra populației autohtone, care a avut însă forța necesară și suficiente resurse spirituale pentru a-și păstra ființa națională în tot acest mileniu. De o mare importanță în acest sens au fost permanentele relații economice, politice și culturale cu Țara Românească și Moldova, care i-au sprijinit material și în special moral, adesea prin intermediul bisericii, pe românii transilvăneni.

În aceste condiții istorice vitrege, sumar schițate mai sus, a evoluat arta poporului român din Transilvania, lipsit de drepți și mijloace, făcând și mai explicabilă dispariția, cu rare excepții, a icoanelor mai timpurii decât secolul al XVIII-lea.

Numeroasele lăcașuri amintite încă din secolele XII-XIII, precum și documentele dovedind măsurile de represiune luate de coroana maghiară și papalitate împotriva valahilor schismatici, adică a românilor ortodocși, atestă existența unei vieți spirituale proprii, legate, ca în tot Evul Mediu, de Biserică, ale cărei rădăcini ideologice și organizatorice trebuie căutate pe aceste meleaguri în vremuri și mai îndepărtate. Dacă lipsa unor picturi din aceste timpuri nu ne poate mira prea mult, cunoscând adversitățile istoriei ce au culminat cu marea invazie a tătarilor din anii 1241-1243, împotriva cărora au luptat și românii, ne este mai greu să acceptăm că din epoca următoare invaziei nu ne-a parvenit nici o icoană transilvăneană. Regretul este cu atât mai mare, cu cât, începând cu a doua jumătate a veacului al XIII-lea și pe parcursul următoarelor două veacuri, rolul și prestigiul cnejilor români au crescut, în special al celor de la granițe, datorită participării lor la lupta împotriva amenințării, acum directe, a Imperiului Otoman și a sporadicelor invazii tătărești; când Țara Românească și apoi Moldova, constituindu-se în state independente, au făcut ca legăturile dintre românii de dincoace și de dincolo de Carpați să devină mai strânse, evoluând și de pe poziții deosebite, când – mai târziu – la cărma regatului maghiar au venit Iancu de Hunedoara și, apoi, Matei Corvin, maghiarizați, dar totuși români. În această perioadă cuprinsă între secolele XIII-XV, au fost ctitorite numeroase lăcașuri, dintre care unele au păstrat până în zilele noastre frumoase picturi murale. Este îndeajuns să ne amintim doar picturile de epocă din bisericile: Sfântămărie Orlea (1311), Streisângeorgiu (1313-1314), Râmeți (1377), Ribîța (1417), Densuș (1443), ca să ne convingem de nivelul artistic pe care trebuie să-l fi atins, în această perioadă, pictura de icoane.

Ar fi util, poate, să ne oprim puțin atenția asupra picturii ciudatei și fermecătoarei Biserici din Densuș (jud. Hunedoara), care ne poate servi mai bine decât altele, în efortul nostru de a ne imagina, cel puțin, felul în care arătau icoanele transilvănene din acea vreme. Din picturile murale de epocă ce decorează această interesantă biserică, operă a doi zugravi, în momentul de față ne interesează anume acea parte ce a fost atribuită lui Ștefan, care se presupune că era „un meșter venit din Țara Românească”¹, și, în special, reprezentarea Doctorilor fără de arginți de pe peretele nord-estic al naosului, la nord de arcul triumfal. Oprindu-ne asupra celor *doi anarghiri* (il. 225), din penultimul registru, pictură murală destul de deteriorată și cu inscripții dispărute, observăm că prezentarea lor până la brâu, pozițiile lor și punerea în pagină au analogii cu pictura de icoane din secolul al XIV-lea ca, de pildă, *Sfântul Naum* din Muzeul Național din Ohrida², icoana cu dublă față *Sfântul Clement* și *Sfântul Naum* din Biserica Peribleptos din Ohrida³ sau *Sfântul Pantelimon* de la Mănăstirea athonită Hilandar⁴. Fără îndoială că zugravul Ștefan, judecând după stilul și coloritul său, era format la o școală de pictură aflată sub puternică influență bizantină și se poate presupune că a deprins și pictura de icoane pentru care avea înclinație și pe care, desigur, o practica. Un argument în plus în favoarea tezei noastre sunt fragmentele de pictură murală din secolul al XIV-lea de la Biserica din Peșteana (jud. Hunedoara), ce reprezintă chipuri de sfinți încadrați în rame prevăzute cu inele, sfori și cuie, pictate pe perete de parcă ar fi fost icoane fixate pe zid (il. 226)⁵. Așadar, putem presupune existența de pe acum, din secolele XIV-XV, în sudul Transilvaniei, a unor pictori de icoane de *formație bizantină*, sau mai degrabă artiști itineranți, veniți de la sud de Carpați spre a satisface cerințele ctitorilor români, ale căror preferințe pentru arta bizantină-ortodoxă s-au conturat și ca o afirmare a unei spiritualități autohtone împotriva aceleia catolice. Dacă din pictura murală, din această perioadă, s-au păstrat până astăzi unele ansambluri sau fragmente, icoanele, mai fragile prin însăși structura lor materială, au dispărut, mai ușor, o dată cu vremea.

Pentru o mai bună clarificare privind icoanele cele mai timpurii, ne vom referi la cele atribuite secolului al XV-lea, indiferent de zonă sau de influența căreia i-au fost atribuite, și abia mai târziu vom încerca să discutăm fenomenul mai sistematic, pe diferite zone din spațiul intracarpatic.

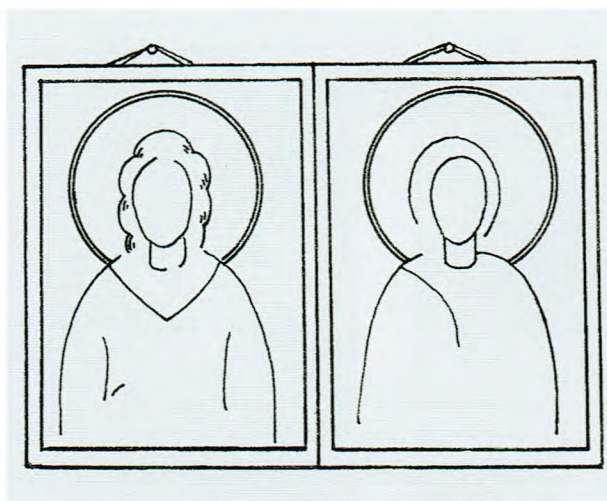
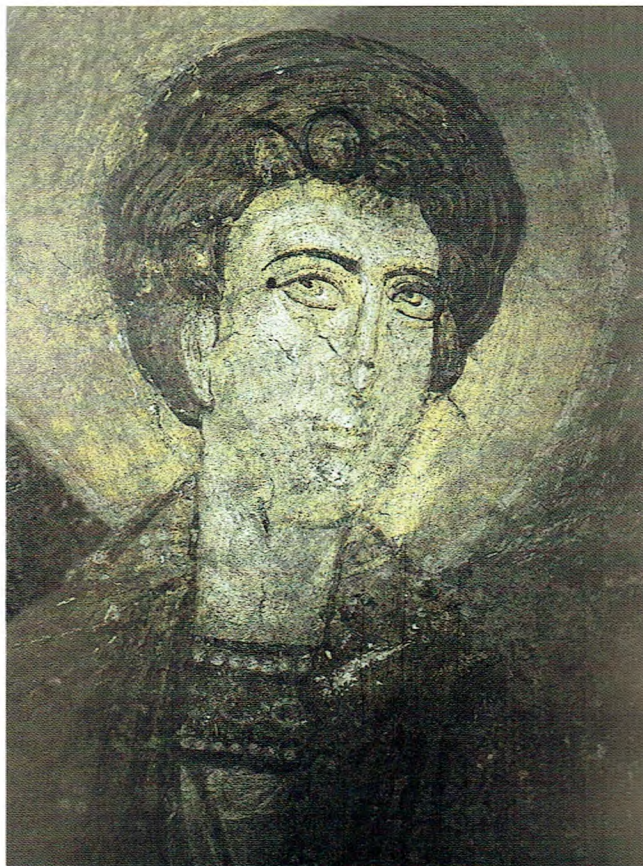
Este foarte dificil, în stadiul actual al cercetărilor, să stabilești care au fost primele icoane transilvănene ce s-au păstrat, și din această cauză unii cercetători, oprindu-se numai asupra unor detalii, au antedatat, după părerea noastră,

unele opere ce prezentau anumite trăsături mai anevoie de descifrat și le-am atribuit unui anume timp sau unor anumite zone.

Din păcate, nu putem fi de acord cu cercetătorul Marius Porumb, care atribuie sfârșitului secolului al XV-lea, Ieromonahului Gavril, pictorul Bălineștilor (jud. Suceava), icoanele *Maica Domnului Hodighitria* (il. 249) și *Sfântul Nicolae* (il. 250), din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara⁶, despre care s-a amintit în capitolul închinat icoanelor din Țara Românească (secolul al XVII-lea)⁷. Puțin convingătoare este și atribuirea, de către același autor, veacului al XV-lea, a interesantei icoane *Sfântul Ioan Botezătorul*, cu scene din viața sa, aflată în Biserica de lemn Budești-Josani (jud. Maramureș)⁸. Icoanele bizantine și postbizantine din Orientul ortodox ni-l înfățișează într-o cu totul altă iconografie și tipologie. El este reprezentat aproape totdeauna cu toiagul cruciform, uneori ținând capul său tăiat pe tipsie, sau ca Înger al Deșertului, și nu ca în icoana de care ne ocupăm – binecuvântând cu dreapta, ca Iisus. Tipologia, ca și veșmintele, sunt și ele diferite. Obrazul este prelung cu barba ascuțită, părul bogat este în dezordine, iar melota este de obicei ocru-maronie și nicio-dată, în perioada căreia îi este atribuită, nu este roșcată cu striatii de aur. În plus, ornamentul nimbului în relief, din punct de vedere al concepției și stilului, nu aparține secolului al XV-lea, când se foloseau în special – chiar în exemplele citate de autor – semipalmetele. Numeroasele icoane atribuite de Marius Porumb veacului al XV-lea⁹, cum ar fi, de pildă, ciudatul *Triptic* de la Brukenthal, *Iisus Pantocrator* de la Lupșa, *Maica Domnului* de la Țelna, publicată de Partenie Pop¹⁰, *Maica Domnului* de la Bica sau cele deja pomenite din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara, suscită fără îndoială interes, însă analizele și comparațiile făcute, mai ales la icoanele repictate, dau naștere la numeroase semne de întrebare, în special în cazurile în care, după părerea noastră, ele aparțin în cel mai bun caz secolului următor. În contextul prezentului studiu nu-și are locul o analizare a fiecărei opere în parte, așa cum s-a procedat, de exemplu, cu icoana *Sfântului Ioan Botezătorul*. Icoana *Maica Domnului Hodighitria* (il. 227, 228, cat. 122), din colecția Muzeului din Sighet¹¹, ce provine din Biserica de lemn din Văleni (jud. Maramureș), a fost publicată până în prezent ca fiind din secolul al XVI-lea¹². Considerăm că, pentru elucidarea acestor probleme, atât de importante pentru pictura noastră de icoane, sunt necesare cercetări mai aprofundate, comparative, cu confruntarea unor eventuale opinii divergente¹³. Fără a exclude posibilitatea ca unele icoane să fi fost executate în secolul al XV-lea, în lipsa unor caracteristici iconografice, stilistice și tipologice, clare și distincte, nu le putem considera deocamdată ca fiind mai timpurii de veacul al XVI-lea.

La mijlocul veacului al XVI-lea, când legăturile Bisericii ortodoxe din Transilvania cu Moldova și Țara Românească se intensifică, drept urmare a unei politici mai active a voievozilor români față de noul principat al Transilvaniei, creat în urma dezastrului de la Mohacs (1526) și transformării Ungariei în pașalâc, se poate surprinde în Transilvania prezența unor iconari moldoveni, sau de școală moldovenească, ce au realizat însemnate opere de artă.

Ne referim în primul rând la valoroasele icoane *Maica Domnului Hodighitria* (il. 229-232, cat. 123)



225. *Doi doctori anarghiri*
1443
Pictură murală
Naos, peretele nord-estic
Biserica din Densus
(jud. Hunedoara)

226. *Desen după un fragment
de pictură murală din sec. XIV-XV,
din Biserica de la Pesteana
(jud. Hunedoara)*

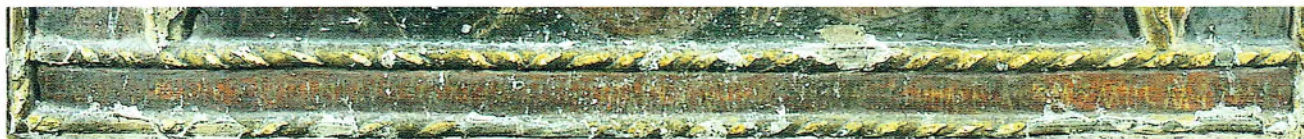


227. Maica Domnului cu Pruncul - Hodigitria
(cat. 122)
sec. XVI
Moldova?
Muzeul Maramureșean din Sighetu
Marmatiei
(jud. Maramures)



228. Maica Domnului cu pruncul - Hodigitria
detaliu: Arhanghelul Rafail

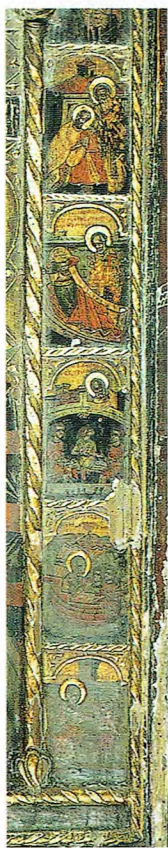
229. Maica Domnului cu Pruncul - Hodigitria
(cat. 123)
1539
Atelier moldovenesc
Biserica de lemn Sfintii Arhangheli
Ursiu de Jos (jud. Mures)



230. Maica Domnului cu Pruncul - Hodigibtria
detaliu

231. Maica Domnului cu Pruncul - Hodigibtria
(cat. 123)
detaliu

232. Maica Domnului cu Pruncul - Hodigibtria
detaliu



233. *Sfântul Nicolae* (cat. 124), 1539
Atelier moldovenesc
Biserica de lemn Sfintii Arhangheli,
Ursiu de Jos (jud. Mureș)
234. *Sfântul Nicolae*
detaliu

și *Sfântul Nicolae* (il. 233, 234, cat. 124) de la Biserica de lemn din Ursiu de Jos (jud. Mureș), dateate prin inscripțiile de donație cu anul 1539¹⁴, precum și la cele două monumentale *triptice*, și ele dateate prin inscripții, aflate la bisericile din Agârbiuciu (1555) și Bica Mănăstireni (1563) (il. 235-240, cat. 125), din zona Huedinului (jud. Cluj)¹⁵. Aceluiași veac al XVI, poate celei de-a doua lui jumătăți, îi putem atribui o interesantă și valoroasă icoană, *Arhidiaconul Ștefan* (il. 241, cat. 126), din Muzeul Episcopiei Buzăului, provenită din sud-estul Transilvaniei, care, atât ca viziune, cât și ca realizare, se apropie mult de concepția tripticurilor amintite, dar într-o oarecare măsură și de *Deisisul* din Sibiu.

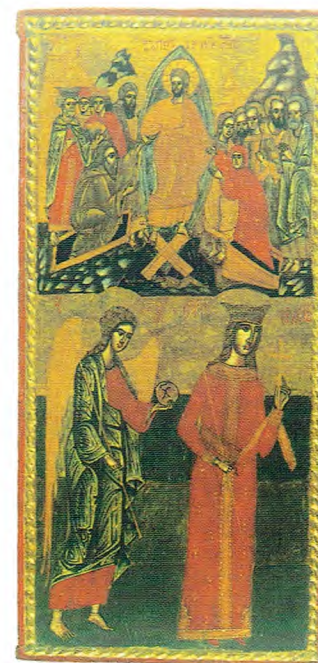
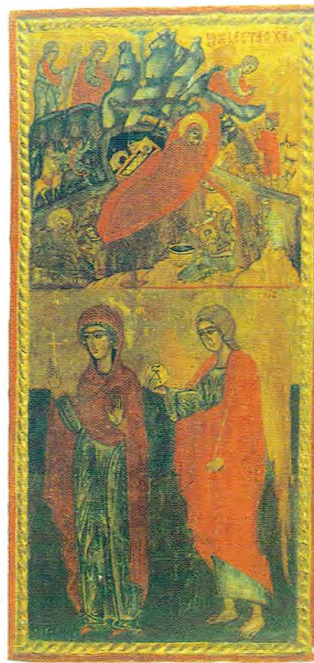
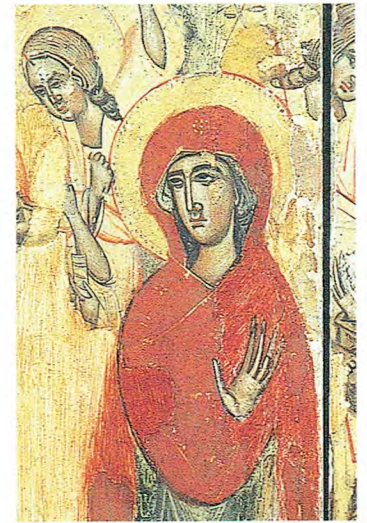
Icoanele *Maica Domnului Hodigitria* și *Sfântul Nicolae*, din Biserica Sfintii Arhangheli din Ursiu de Jos, sunt două dintre cele mai remarcabile realizări ale iconarilor români. Importanța celor două capodopere în pictura noastră de icoane este cu atât mai mare cu cât îmbină armonios o înaltă calitate artistică, legată de cele mai bune tradiții, cu o vădită tendință de înnoire manifestată prin adaptarea la o anumită sensibilitate a comanditarilor transilvăneni față de pictura goticului târziu și a Renașterii, rămânând însă în esență creații tipice ale lumii ortodoxe. În plus, în afara valorii lor artistice, este necesar să subliniem importanța lor documentară prin existența inscripțiilor de donație, care specifică atât anul executării, cât și pe donator: „Rugăciunea robului lui Dumnezeu pan Luca din Ursiu și a soției sale și a copiilor săi Văleat 7047 (1539) luna mai zile 10”¹⁶. Inscripțiile la ambele icoane sunt identice, diferă doar fondul și culoarea literelor – la *Maica Domnului* literele sunt albe așternute pe fond roșu, la *Sfântul Nicolae* literele roșii sunt pictate pe un fond verde.

Ambele icoane au pe ramele laterale câte șapte personaje sau scene din viață. Și dacă la *Maica Domnului*, în afara profetilor mesianici, apare în partea superioară, împărțită în două, scena Bunavestirii, o inovație iconografică în pictura de icoane, la *Sfântul Nicolae*, în afara scenelor din viața sa, tot ca o inovație, apar Sfintii ierarhi Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur.

Cu toate că mai sunt acoperite cu un strat de impurități care îngreunează citirea nuanțelor coloritului sobru și a tușelor fine, icoanele din Ursiu de Jos se remarcă printr-o deosebită subtilitate a acordurilor între fondul vibrant de aur și vișiniul maforionului, prin portocaliul striat al himationului, sau al crucilor de pe sacosul polistavrion, noi nemaiinsistând asupra subtililor treceri de la verdele măsliniu la ocră cu nuanțe de roșu, precum și asupra bliturilor de o fină grafie în realizarea carnației.

Expresia de tristă melancolie și severitate, în același timp, care învăluie chipurile din icoanele de care ne ocupăm, subliniată de cea a ochilor, este contrazisă de ornamentele pictate și în special de cele în relief aurit care abundă atât în nava icoanelor, cât și la ancadramente. Fie că este vorba de arcele trilobate din partea superioară, fie de funia răsucită, de capitellurile florale, de elementele geometrice cruciforme sau de nimburile în relief cu bumbi și ornamente florale stilizate, toate aurite, aceste ornamente conferă o nuanță de fast.

Elementele decorative ale celor două icoane de la Ursiu de Jos nu ne împiedică să ne concentrăm atenția asupra chipurilor,



235-240. *Tripticul de la Bica-Mănăstireni* (cat. 125)
1563
Muzeul Național de Artă al României, București
Panoul central: *Înălțarea*, 235
detaliu: *Maica Domnului*, 236
detaliu: *Isus*, 237

Voleul stâng,
exterior: *Sfântul Gheorghe*, 238
interior: *Năsterea lui Isus*
Sfânta Paraschiva
și *Arhanghelul Gavril*, 239

Voleul drept, interior:
Coborârea la Iad
Sfânta Nedelea
și *Arhanghelul Mihail*, 240

241. *Sfântul Arhidiacon Ștefan*
(cat. 126), sec. XVI
Atelier itinerant
moldovenesc?
Muzeul Episcopiei
Buzăului, Buzău



242. Nașterea Domnului (cat. 127)
sfârșitul sec. XVI
Biserica de lemn din Budești-Susani
(jud. Maramures)



243. Întâmpinarea Domnului (cat. 128)
sfârșitul sec. XVI
Biserica de lemn din Budești-Susani
(jud. Maramures)

a căror expresie de severitate, în special la *Sfântul Nicolae*, ne amintesc de tradiții mai vechi și creează o atmosferă de reculegere, de smerenie.

Nu fără oarecare surpriză la început, constatăm că ornamentele florale stilizate și cele geometrice în relief din icoanele noastre fac parte din aceeași familie cu cele din pictura murală de la Bălinești. Și acolo unele personaje au aureole în relief ornamentate floral și geometric, însă incizate. Fără să meargă până la identitate și fără să găsim chiar analogii directe, comparându-le, devine evident că au fost realizate în același spirit. Însă și mai apropiate stilistic sunt ornamentele de pe aureolele în relief – și nu numai ele – ale icoanelor provenite de la Mănăstirea Râșca (il. 147, 148), aflate în colecția Mănăstirii Văratec, și în special icoana *Maica Domnului* de la Roman (il. 141), care este și mai apropiată ca datare. Aceste apropieri semnificative vin în sprijinul presupunerii primelor publicări, care consideră pe drept icoanele de la Urisiu de Jos opera unui pictor moldovean ce a lucrat în Transilvania, mai cu seamă că în acești ani (1536-1542) voievodul Moldovei, Petru Rareș, se afla în bejanie la cetatea Ciceului din Ardeal.

Importanța icoanelor din Urisiu de Jos este cu atât mai mare, cu cât, în afara valorii lor artistice și documentare, ne permit să surprindem un interesant și grăitor aspect al vieții românilor din Transilvania acestor timpuri. Înalta lor calitate ilustrează cu elocvență nivelul exigențelor populației autohtone care, neputând fi redusă și spiritual la o existență de iobagi, profitând de conjuncturi istorice favorabile, avea o viață culturală de un nivel pe care-l puteam doar bănuși până nu de mult.

Acest aspect al realităților vieții culturale a românilor din Transilvania se mai poate demonstra și cu ajutorul celor două triptici, aflate și ele în modeste, dar elegante biserici de lemn din zona Huedinului din județul Cluj.

Tripticul de la Agârbiciu, datat prin inscripția de donație cu anul 7063, deci 1554-1555 („Această icoană a făcut-o robul lui Dumnezeu Domma și Steflu din Agârbici și pentru sufletul lui și pentru sufletul ei și pentru sufletul copiilor lui și pentru sufletul părinților lui să le fie lor spre pomenire și a pus această icoană în [biserica având] hramul Adormirii Maicii Domnului văleat 7063 săvârșită”) ¹⁷, precum și cel de la Bica-Mănăstireni, a cărui inscripție a dispărut, dar a fost citită de Anastasie Popa ¹⁸ drept 1563, date care corespund în linii mari iconografiei stilului și realizării lui, pe care în consecință o adoptăm, sunt realizări mai curând ale aceleiași școli sau ale aceluiași atelier, de puternică influență moldovenească, decât creația unui singur pictor. Este util să semnalăm cu această ocazie două inscripții de pe voleurile tripticului de la Bica-Mănăstireni, care au scăpat atenției cercetătorilor, interesante prin faptul că ne informează despre costul unei asemenea picturi din acele timpuri și anume prețul era prea ridicat spre a fi suportat de un singur comanditar. Astfel, pe voleul din stânga, la picioarele Cuvioasei Paraschiva (il. 239), cu alb scrie – „Ѧ. ПАНИЬ ” adică 20 de (?), iar pe voleul din dreapta, la picioarele Arhanghelului Mihail (il. 240), cu alb, scrie „Ѧ. ЗОЛѦТИ ” adică 30 de zloți. Chenarele sub formă de funie răsucită și aurită, alungirea igurilor, expresia mai puțin severă a chipurilor, gama caldă și strălucitoare a culorilor, toate amintesc de icoanele moldovenești. Însă, spre deosebire de cele



două icoane din Urisiu de Jos în care, prin finețea, siguranța execuției și rafinamentul cromatic, bănuim un mare artist format la o înaltă școală din Moldova, poate domnească, autorii tripticelor de la Agârbiciu și Bica-Mănăstireni, prin desenul mai incisiv, dar mai puțin sigur, prin accente puse mai spontan, dar care nu urmăresc formele anatomice, printr-o mai mică valorație a petelor intense de culoare, în sfârșit, prin concepția decorativă a întregului par a fi exponenții talentați ai unei arte *provinciale*, cu unele stângăcii și naivități pline de vigoare și farmec.

Din aceeași familie stilistică cu cele două triptice fac parte icoanele *Nașterea Domnului* (il. 242, cat. 127) și *Întâmpinarea Domnului* (il. 243, cat. 128) din Biserica de lemn din Budești-Susani (jud. Maramureș), destul de deteriorate, ce par a fi opera aceluiași zugrav¹⁹ sau, mai curând, a aceleiași *școli*, dar ceva mai târziu, ilustrând relațiile cultural-artistice strânse, cunoscute mai mult documentar, dintre românii din Maramureș și cei din Moldova.

În timp ce în centrul și nordul Transilvaniei se poate observa acum o pregnantă influență a artei moldovenești, în partea de sud este evidentă aceea a artei din Țara Românească. Această afirmație poate fi ilustrată prin pictura valorosului și straniu triptic reprezentând scena *Deisis* (il. 244, 245, cat. 129) din colecția Muzeului Brukenthal, a cărui concepție ține, în special prin tema iconografică și prin tipologia personajelor, de arta de tradiție bizantină,



244. *Deisis* (Tripticul de la Brukenthal)
(cat. 129)
începutul sec. XVI
Muzeul Brukenthal
Sibiu

245. *Deisis* (Tripticul de la Brukenthal)
detaliu: *Sfântul Ioan Botezătorul*



246. Sfântul Gheorghe (cat. 130)
sec. XVII
Muzeul Maramureșean din Sighetu
Marmatiei
(jud. Maramureș)

247. Coborârea Sfântului Dub (cat. 131)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Maramureșean din Sighetu
Marmatiei
(jud. Maramureș)

probabil de filieră muntească sau eventual sud-dunăreană, a cărei amprentă o poartă, îmbinată cu influențe ale picturii de altare ce se fac simțite prin preluarea unor elemente ale goticului.

Tocmai din cauză că în această deosebită operă de artă sunt îmbinate mai multe elemente stilistice, care formează însă un ansamblu de o înaltă ținută artistică, *Deisisul de la Bruken-thal* a dat naștere la numeroase contradicții privind datarea sa. Astfel, A. Popa, care după știința noastră îl publică pentru întâia oară, îl datează cu secolul al XVIII-lea, fără să-l analizeze²⁰; Corina Nicolescu îl datează cu secolele XVII-XVIII²¹; Marin M. Popescu, în mod bizar, la fișa obiectului îl datează cu secolul al XVIII-lea, iar la reproducere cu secolul al XVII-lea²²; Al. Efremov îl datează cu veacul al XVI-lea²³; iar Marius Porumb îl datează cu secolul al XV-lea, analizându-l, în mai multe rânduri, însă făcând unele comparații cu alte opere, uneori acceptabile, dar în alte cazuri – cum ar fi, de exemplu, atribuirea aceluiași autor al tripticului icoana *Sfântul Ioan Botezătorul* din Budești-Josani, a cărei datare este și ea incertă – cu foarte multă bunăvoință²⁴. Diferențele de concepție, stil, tehnică și tipologie, în special, sunt atât de mari, încât nici nu merită să le analizăm. Cu toată complexitatea stilistică a *Tripticului de la Bruken-thal*, în care elemente și chiar concepții ale lumii artelor bizantine și gotice se contopesc, imaginea generală, iconografia sunt determinant ortodoxe, și nu permit datarea după repere gotice. Tocmai această complexitate, aceste îmbinări ne permit să presupunem că *Deisisul* a fost creat în veacul al XVI-lea de un meșter de altare la cererea unui comanditar ortodox. Studiarea acestei interesante lucrări ar trebui aprofundată.

Este util să atragem acum atenția asupra unei anumite receptivități a iconarilor transilvăneni, formați în Moldova sau în Țara Românească, la arta practică de și pentru populațiile ortodoxe din Transilvania, ce este mai evidentă la *Deisisul de la Bruken-thal*, dar nu lipsește din celelalte opere discutate. Aceste înrâuriri însă se limitează în majoritatea cazurilor doar la preluarea unor elemente decorative, secundare, fără să altereze fondul spiritual al icoanelor, care rămâne ortodox, Biserica națională fiind o armă permanentă de apărare și afirmare a populației românești. Credem că nu este lipsit de semnificație și faptul că tocmai acum, în perioada când protestantismul se afirmă cu putere, când Dieta din anul 1556 desființează Episcopia Catolică a Transilvaniei și-i secularizează averile, când noua religie iconoclastă caută să atragă și populația românească la luteranism și în special la calvinism, surprindem la pictorii de icoane transilvăneni împrumuturi din arta Bisericii catolice, prigonițe.

Icoanele transilvănene din secolul al XVI-lea se disting de cele contemporane lor din Țara Românească și Moldova printr-un desen mai incisiv, mai spontan, dar în același timp vădind o insuficiență „școlire”, pe care o surprindem adesea și în redarea figurilor și în atitudinile siluetei alungite ale personajelor, precum și printr-o gamă cromatică mai restrânsă, cu culori mai puțin valorate, în care roșul intens izbucnește cu forță de pe fundalul de aur vibrat și cu ornamente în relief. Severitatea sau sobrietatea, austeritatea sau reținerea, pe care le-am întâlnit în icoanele moldovenești, dar mai ales la cele muntești, au fost substituite de o concepție proprie cu exprimarea mai puțin abstractă, mai directă a unor sentimente

umaniste, părăsind, parcă, lumea transcendentului pentru a se apropia de ființa omenească. Viziunea în care au fost concepute icoanele transilvănene de la mijlocul secolului al XVI-lea este tributară, în special prin colorit, unui optimism sărbătoresc care este cu atât mai surprinzător cu cât, în secolele ce vor urma, cu unele excepții întâlnite mai ales în centrul Transilvaniei, tocmai coloritul – acum pastelat, stins – va fi acela care va conferi icoanelor transilvănene o notă de tristețe, adesea în opoziție cu desenul viguros și naiv, plin de farmec.

După strălucita, dar scurtă și dramatica domnie a lui Mihai Viteazul – care a realizat pentru un moment unirea celor trei provincii istorice românești, dând un puternic impuls năzuințelor de libertate și conștiinței de neam în care Biserica ortodoxă avea un rol important, după cum se vede chiar din înființarea la Alba Iulia a unei mitropolii pentru care viteazul voievod ctorește o biserică nouă –, Principatul Transilvaniei, înlăturând pentru mai bine de optzeci de ani dominația habsburgilor (1606-1688), redevine autonom sub suzeranitate turcească. Însă luptele interne pentru domnie, ca și cele dintre diferitele facțiuni de nobili au dus la slăbirea principatului, la apariția unor noi forme de asuprire economică, politică și culturală a populației românești majoritare.

Icoanele transilvănene de la sfârșitul secolului al XVI-lea și din secolul al XVII-lea vor mai păstra, în special în Maramureș și în zona centrală a Transilvaniei, unele trăsături despre care s-a vorbit mai sus. Încep însă să fie din ce în ce mai evidente unele trăsături noi, care vor deveni cu timpul, în veacul al XVIII-lea, caracteristice genului: culoarea își pierde din vigoare, accentele cromatice devin din ce în ce mai timide sau izbucnesc cu violență, desenul devine mai incisiv, mai personal, dar și mai naiv, iar fondurile din foiță de aur cedează treptat locul celor din foiță de argint sau cositor, cu aspect rece, căruia numai verniul gălbui îi mai dă o înșelătoare căldură.

Dintre icoanele, destul de numeroase, din această perioadă de trecere, este necesar să amintim: monumentală *Cuvioasa Paraschiva* din Biserica Budești-Susani²⁵ – ale cărei chip și nimb sunt de o ținută artistică și tehnică remarcabile, dar vin în contradicție flagrantă cu pictura maforionului și a mâinilor, de o factură slabă ce pare să aparțină unei epoci mai târzii, dacă nu cumva unei repictări grosolane –, delicata reprezentare a *Sfântului Gheorghe*²⁶, de la Muzeul din Sighet, în care episodul central, cât și scenele marginale sunt delimitate de ornamentul în relief sub formă de funie răsucită (il. 246, cat. 130). Din același muzeu este necesar să amintim icoana *Coborârea Sfântului Dub* (il. 247, cat. 131), plină de farmec naiv, compoziție în care predomină eleganta și grațioasa figură a Maicii Domnului²⁷. Din aceeași categorie face parte și impunătoarea *Maica Domnului cu Pruncul* de la Biserica din Sârbi-Susani²⁸. Icoanele de mai sus provin toate din județul Maramureș. Primei jumătăți a veacului al XVII-lea îi aparține și interesanta icoană maramureșeană *Cina de la Mamvri* (il. 248, cat. 132), care se află astăzi în colecția Mitropoliei Olteniei de la Mănăstirea Jitianu²⁹. Datată cu anul 1644, de o execuție îngrijită, în ea apar elemente pe care le vom întâlni foarte frecvent, care devin caracteristice picturii de icoane din Maramureș, în secolul al XVIII-lea – ca fondul floral



248. *Cina de la Mamvri* (Sfânta Treime) (cat. 132)
1644
Muzeul Mitropoliei Olteniei - Mănăstirea Jitianu
(jud. Dolj)

249. *Maica Domnului cu Pruncul*
1654 (prin analogie)
Atelier din Tara Românească
Zugravi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara



250. *Sfântul Nicolae* (cat. 133)
1654 (prin analogie)
Atelier din Tara Românească
Zugravi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara



251. *Iisus Pantocrator* (cat. 134)
1654
Atelier din Tara Românească
Constantin Zugravul
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara

incizat și argintat, ornamentarea cu bumbi și elemente florale stilizate pictate în spațiul ramei.

Dacă în nordul și nord-estul Transilvaniei asistăm în veacul al XVII-lea la formarea, sub influența icoanelor moldovenești, a unei arte locale, cu trăsături proprii, ce vor căpăta o deplină individualizare în secolul următor, în sudul Transilvaniei arta acestei perioade este tributară Țării Românești.

Pictura tâmplei din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara (jud. Deva), despre care s-a mai discutat cu ocazia trecerii în revistă a picturii de icoane din *epoca lui Matei Basarab* și la începutul acestui capitol – în special icoanele împărătești – realizate în anul 1654 de zugravii Constantin și Stan, după toate probabilitățile pictori munteni, se încadrează în ambianța artistică din Transilvania acelor timpuri. Tâmpla actuală a bisericii – adaptată unei construcții din secolul al XV-lea de plan în cruce greacă simplă, placând o tâmplă de zidărie veche³⁰ – nu are, în afara crucii cu molenii și a celor patru icoane împărătești, decât cinul *Deisis*, format din icoana centrală, ce poartă inscripția cu data și numele celor doi zugravi pomeniți, precum și figurile celor doisprezece apostoli. Acest ansamblu este, fără îndoială, de mare valoare. Icoanele împărătești, prin monumentalitate și măiestria realizării, atrag în mod special atenția. Poate tocmai datorită valorii lor artistice și a provenienței lor de la fosta Mănăstire Plosca (jud. Hunedoara)³¹, datarea acestor patru icoane este controversată. Cercetătorul M. Porumb susține că icoanele *Maica Domnului cu Pruncul* (il. 249) și *Sfântul Nicolae* (il. 250, cat. 133) sunt opera unui zugrav moldovean din secolul al XV-lea, poate chiar Gavril Ieromonahul, pictorul bisericii logofătului Tăutu din Bălinești, iar *Iisus Pantocrator* (il. 251, 252, cat. 134) și *Adormirea Maicii Domnului* (il. 253) datează din anul 1654 și aparțin penelului lui Constantin Zugravul³². Profesorul V. Vătășianu consideră că toate cele patru icoane împărătești sunt *strâns înrudite* între ele și sunt opera lui Constantin Zugravul, care semnează și datează icoana ce-l reprezintă pe Iisus Hristos³³. Tot cu anul 1654 datează icoanele și C. Nicolescu³⁴.

După cum se poate vedea prin însăși plasarea icoanelor de la Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara în contextul picturii transilvănene din veacul al XVII-lea, considerăm argumentele de ordin iconografic, stilistic și tipologic, aduse de M. Porumb în sprijinul datării a două dintre ele cu secolul al XV-lea, drept neconvingătoare³⁵. De altfel, atât inscripția de pe icoana *Iisus Pantocrator* (il. 252) („Această icoană am picat-o eu Constantin zugravul la anul 1654”), care indică fără echivoc autorul și anul executării, precum și analogiile acesteia cu celelalte trei icoane împărătești, toate având trăsături stilistice iconografice și tehnice caracteristice pentru pictura din secolul al XVII-lea, ne întăresc convingerea că sunt ieșite dintr-un atelier de pictură condus, poate, de Constantin Zugravul, care își asumă sarcina să picteze icoana ce-l reprezintă pe personajul cel mai important din ierarhia bisericească.



252. *Iisus Pantocrator*
detaliu



253. *Adormirea Maicii Domnului*
1654
Atelier din Țara Românească
Zugravi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae
Hunedoara

Nu putem omite dintre icoanele transilvănene *Maica Domnului Hodigbitria* de la Țelna³⁶ (jud. Alba) (il. 254, cat. 135), aflată astăzi în Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia, una dintre cele mai interesante și remarcabile opere ale acestei provincii istorice românești. Inspirată, fără îndoială, de pictura Țării Românești din veacul al XVI-lea, din care păstrează unele elemente iconografice, însă prin expresie, grafie și cromatică aparține artei transilvănene care, după cum bine se știe, s-a inspirat adesea din opere mai vechi. Astfel suntem mai curând de acord cu cel ce a publicat-o pentru prima oară³⁷, datând-o cu secolul al XVII-lea, decât cu alți cercetători ce o antedatează, ajungând s-o plaseze în cel de al XV-lea veac³⁸.

În acest ansamblu de pictură de icoane din Transilvania putem adăuga cele, de curând publicate, din Biserica Sfântul Gheorghe din Lupșa și cele din fosta Mănăstire de la Lupșa (jud. Alba) și ele tributare picturii de icoane din Țara Românească a veacului al XVII-lea³⁹, sau, mai curând, celui următor.

Sfârșitul veacului al XVII-lea aduce în istoria Transilvaniei noi transformări. Eșecul turcilor de a cuceri Viena asediată (1683) și ofensivele reușite ale Imperiului Habsburgic, marchează începutul decăderii Imperiului Otoman, dar și reocuparea principatului transilvănean de către habsburgi, care, în dorința de a-i câștiga pe români de partea lor, încep o intensă politică de unire a Bisericii ortodoxe cu cea catolică, oferind în schimb avantaje economice și sociale populației românești. Prin diplomele leopoldine din 1691 și 1701, care nu au fost puse în aplicare niciodată pe deplin în litera și spiritul lor, se recunoaște egalitatea preoților uniți cu cei catolici și drepturi cetățenești depline mirenilor care vor primi unirea. Unirea prevedea, între altele, recunoașterea supremației papale în privința dogmelor, existența Purgatoriului, purcederea Sfântului Duh nu numai de la Dumnezeu Tatăl, ci și de la Fiul (*Filioque*), practic însă, ceea ce era important pentru marea masă a poporului, care nu cunoaște subtilitățile dogmelor religioase, era *păstrarea ritualului slujbelor în forma lor ortodoxă, în limba română* și dreptul preoților de a se căsători, fără de care nu ar fi acceptat unirea.

Înființată în anul 1701, Biserica unită a dus la dezbinarea românilor, provocând numeroase conflicte pe tot parcursul secolului al XVIII-lea, ducând chiar la intervenții armate, cum a fost aceea a generalului Buccov (1761) care a ordonat dărâmarea sau incendierea a numeroase biserici și mănăstiri ortodoxe. Însă, în afara aspectelor negative, Biserica unită a permis multor români să studieze la școli înalte de la Roma și Viena, să vină în contact cu ideile avansate și generoase ale iluminismului care a pregătit terenul Marii Revoluții Franceze, idei răspândite în Transilvania și ducând la creșterea revendicărilor sociale și politice ce vor culmina cu răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan (1784). Legăturile cu lumea ideilor din Europa au dus, de asemenea, la înțelegerea necesității educării poporului, la creșterea conștiinței naționale la care, după cum prea bine se știe, a contribuit din plin „Școala Ardeleană”.

Și dacă Biserica unită era ocrotită de stat și de Biserica catolică, românii rămași ortodocși primeau sprijin material și moral din partea Moldovei și Țării Românești, cu care relațiile economice, politice și culturale se largesc și se intensifică în secolul al XVIII-lea. Poate cel mai substanțial ajutor, calitativ și cantitativ, l-a avut Biserica transilvăneană la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor, când prin politica lui Constantin Brâncoveanu – politică în care un rol important îl deține și susținerea materială și ideologică a ortodoxiei ca o formă a luptei împotriva jugului străin –, sprijinindu-se pe renumele câștigat de *stilul brâncovenesc*, ajuns la maturitate și cristalizare, daniile domnului muntean s-au revărsat cu atâta dărnicie nu numai asupra Bisericii creștine oprimate din Imperiul Otoman, ci și asupra ortodocșilor din Transilvania. Această influență a artei brâncovenești și postbrâncovenești se resimte în pictura de icoane transilvănene, cu mai mică sau mai mare intensitate, pe tot cuprinsul veacului XVIII.

În această ultimă perioadă a picturii de icoane de care ne ocupăm, o icoană din Transilvania se deosebește, în general, lesne de cele create în Moldova sau în Țara Românească. Icoanele transilvănene impresionează printr-o sobrietate lipsită de fast și prețiozitate, cu toate că înclinația în această direcție este uneori vădită, iar dacă la unele opere întâlnim, cu deosebire în Maramureș, o contradicție între fondul incizat floral, de concepție barocă, cu tendințe manifeste spre fast și sobrietatea adesea aspră a realizării temei iconografice date, acest aparent antagonism este atenuat de lipsa de strălucire și reverberație a fondului în care sunt executate inciziile. Sobrietatea este accentuată prin înlocuirea definitivă a fondului de aur vibrant cu foiță de cositor sau argint, ce le conferă o răceală atenuată de verniul colorat. Viziunii monumentale și de un mare efect decorativ iconarii transilvăneni i-au subordonat desenul și culoarea. Desenul lor incisiv, sintetic, adesea plin de stângăcii și naivități fermecătoare este de o mare expresivitate, fiind principalul purtător al mesajului emoțional. Culoarea, subordonată desenului, contribuie în mare măsură la realizarea efectului decorativ, fiind așternută în pete mai puțin sau deloc valorate. Tonurile pastelate, delicate, care colorează desenul viguros cedează uneori locul unor culori puternice, ce surprind prin armonii îndrăznețe.

O altă trăsătură distinctă a icoanelor transilvănene din veacul al XVIII-lea, datorată atât situației socio-economice grele care a dus la formarea unei anume concepții estetice, cât și mediului rural în care adesea s-au format iconarii și pentru care au fost lucrate icoanele, o constituie pătrunderea și adaptarea viziunii artei populare. Nu ne vom referi în lucrarea de față la icoane populare propriu-zise, executate de pictori amatori a căror principală îndeletnicire era de altă



254. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 135)
 sec. XVII
 Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia
 (jud. Alba)



255. *Duminica Orbului* (cat. 136)
1710-1711
Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba
Iulia
(jud. Alba)

256. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
(cat. 137)
1718
Ivan Zugravul
Muzeul Brukenthal
Sibiu

natură, ci numai la acelea create de meșteri formați în ateliere cu tradiție din sate sau târguri, cum au fost atâtea în această perioadă.

Tot în această epocă, în pictura de icoane a zugravilor transilvăneni se observă pătrunderea unor detalii sau teme iconografice din arta apuseană, cum ar fi, de pildă, *Sfânta Treime*, reprezentată prin Dumnezeu Tatăl, Dumnezeu Fiul și Porumbelul Sfântului Duh, în locul temei tradiționale bizantine inspirate din *Vecchiul Testament - Cina de la Mamvri*. Acest lucru nu trebuie să ne mire dacă avem în vedere contactele mai frecvente cu arta occidentală și mai cu seamă unirea unei părți a Bisericii ortodoxe din Transilvania cu Biserica catolică, de la care, după cum s-a mai amintit, preia și dogma purcederii Sfântului Duh și de la Fiul (*Filioque*), ca să ne rezumăm doar la explicarea apariției în pictura de icoane a temei mai sus amintite.

În legătură cu unirea, ținem să subliniem, în mod special, că ritualul, slujba religioasă, decorarea bisericilor unite au rămas cele vechi, tradiționale, astfel explicându-se păstrarea picturii murale, a tâmplii, precum și – ceea ce ne interesează în mod special acum – a numeroaselor icoane transilvănene din secolul al XVIII-lea, rămase până în zilele noastre.

În același context al legăturilor cu lumea Europei Occidentale trebuie pusă și creșterea conștiinței valorii personalității și implicit a actului creator. În această epocă apar nu numai numele donatorilor în inscripțiile icoanelor. Întâlnim acum din ce în ce mai des icoane pe care zugravii își consemnează numele și, uneori, chiar locul de obârșie.

După aspectul lor general, icoanele din Transilvania secolului al XVIII-lea ar putea fi încadrate într-o categorie, adoptând un termen folosit în special în istoria artei occidentale, de *artă provincială*.

Încercarea de caracterizare generală a picturii de icoane din Transilvania veacului al XVIII-lea, pe care ne-am îngăduit-o, nu presupune excluderea existenței unor particularități zonale, negarea unor trăsături specifice unui artist sau unei școli, ci și cu atât mai mult existența unei evoluții în timp a concepțiilor artistice.

Arta iconarilor din sudul Transilvaniei, după cum s-a mai spus, poartă amprenta influenței picturii din Țara Românească. Fără îndoială, principalele ctitorii ale lui Constantin Brâncoveanu din zonă, ca Mănăstirea Sâmbăta de Sus, Biserica Sfântul Nicolae din Făgăraș, au contribuit în mare măsură la înrăurirea și chiar la formarea artiștilor locali.

Astfel, pictura murală realizată în 1708 de Preda Zugravul și ucenicii lui și în special icoanele din tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae din Făgăraș, care probabil aparțin penelului aceleiași echipe de pictori, nu puteau să nu influențeze, sau chiar să nu formeze artiști locali. Un astfel de exemplu îl pot constitui cele trei prăznicare din Muzeul Bisericii din Șcheii Brașovului, dintre care amintim pe cel care reprezintă *Duminica Orbului* (astăzi la Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia) (il. 255, cat. 136). Iconografia, punerea în pagină, desenul și tipologia acestei icoane sunt de o deosebită acuratețe, amintindu-ne de cele din Țara Românească. Însă cromatică este mai stinsă, fără prețiozități, fondul nu este aurit, ci ocru, conferind icoanei sobrietate. Conform inscripției de pe spate icoana a fost donată în anul 1711 de Pătru Hârsu⁴⁰.

Chiar din al doilea deceniu al veacului s-a păstrat un grup de trei icoane împărătești: *Iisus Pantocrator*, *Maica Domnului Eleusa* și *Sfântul Nicolae* – astăzi la Muzeul Brukenthal⁴¹ – a căror factură ne îndreptățește să le încadrăm în această categorie. Inscripția de pe icoana *Maica Domnului Eleusa* (il. 256, cat. 137) este singura care ne furnizează date complete, indicând numele donatorilor, al localității căreia îi erau destinate cele trei opere, precum și anul execuției și numele zugravului († „Pomeneste Doamne pe ctitorii Stan Bucur și Pamfil Bucur, mai la anu 1718, Cărpiniș Ivan zugrav“). Tipologia personajelor, realizarea plastică a carnației în straturi succesive de la brun-verzui la ocru cu pete de roșu transparent, întreaga atmosferă pe care o degajă ne sunt familiare din icoanele pictate la sud de Carpați, cu deosebirea că zugravul nostru recurge la simplificări în domeniul desenului și cromaticii, atenuează severitatea expresiei chipurilor – ca, spre exemplu, în icoana *Iisus Pantocrator* (il. 257, cat. 138) –, iar în locul fondului de aur folosește un ocru roșcat. Judecând însă după iconografie, presupunem că zugravul ardelean – ca în atâtea alte cazuri – s-a servit la pictarea lor de modele mai vechi, ce aparțin secolului anterior.

Icoane de o asemenea factură sunt destul de răspândite în sudul Transilvaniei. Le regăsim la Mănăstirea Poiana Mărului (jud. Brașov), pictate, ca și cele din Cărpiniș, de Ivan Zugravul din Rășinari, localitate în care a ființat, pe tot parcursul veacului, o puternică școală de zugravi⁴². Cele două icoane de la Poiana Mărului, care aparțin acum Muzeului din Brașov, sunt datate prin inscripții – *Iisus Pantocrator* cu 1721 („A scris acestea Ivan zugravul din Rășinari luna mai 2 zile 1721“), iar icoana *Sfântul Nicolae* cu anul 1720⁴³. Chipurile blânde ale sfinților apar, în aceste două icoane, pe un fond verde încălzit de verniul gălbui.

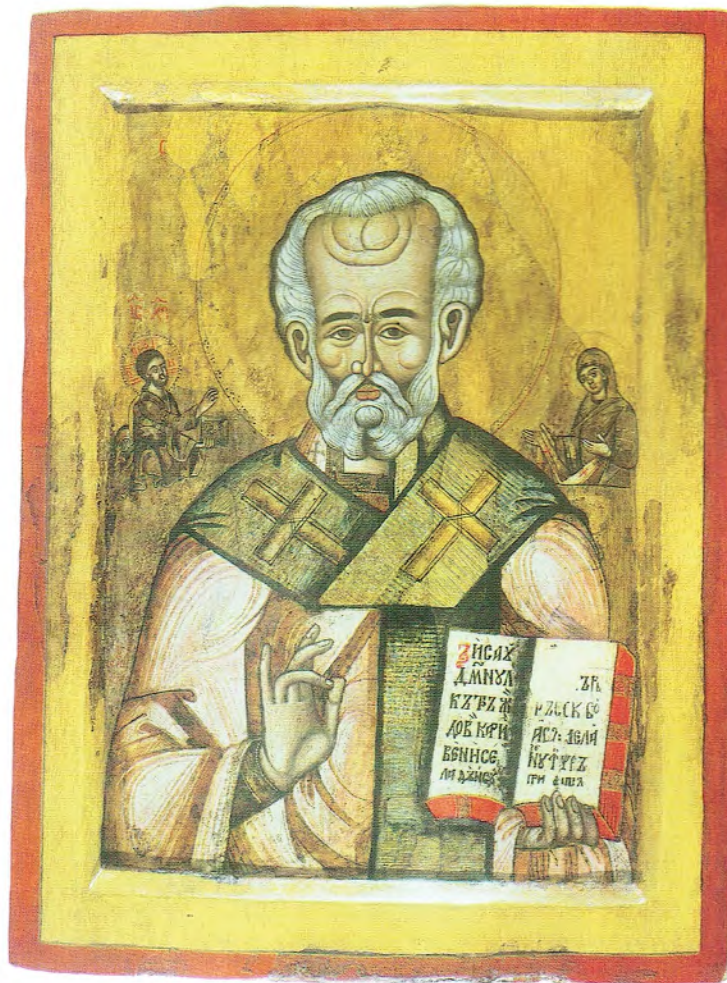
În același spirit, însă în armonii calde, este realizat de Mihai Zugravul icoana *Sfântul Nicolae* (il. 258, cat. 139), în anul 1754, din Muzeul Național de Artă, icoană ce provine din satul Porcești (jud. Sibiu)⁴⁴. Ceva mai târziu, probabil, au fost create interesante icoane din Muzeul din Sighișoara – *Iisus Pantocrator* (il. 259) și *Maica Domnului cu Pruncul*⁴⁵ (il. 260), precum și un *Deisis*, în care Iisus tronând aduce a Mihai Viteazul, din cauza căciulii ce o poartă (il. 261). Încadrându-se în același tip iconografic despre care discutăm, ele surprind prin particularitatea de a fi aproape monocrome, fiind realizate în nuanțe de brunuri ce merg de la ocru deschis la siena arsă. Din inscripțiile de pe rame aflăm că primele două icoane au fost plătite de Oană, pristavul cin Nucet.

În aceeași zonă geografică, concomitent cu tipul iconografic de proveniență mai veche, în care sfinții din icoanele împărătești erau redați numai până la mijloc, pătrunde și se răspândește larg noua concepție a artei brâncovenești, în care principalele personaje ale ierarhiei Bisericii apar de cele mai multe ori tronând în mari jilțuri bogat ornamentate.

Cele două icoane împărătești, de vădită influență muntească, *Iisus Împărat și Mare Arbieru* (il. 262) și *Maica Domnului Hodighitria* (il. 263, cat. 140), tronând maiestuos în impozante jilțuri, aflate astăzi în tâmpla Bisericii Mănăstirii Sâmbăta de Sus (jud. Brașov)⁴⁶, care datează cam de pe la mijlocul



257. *Iisus Pantocrator* (cat. 138)
1718
Ivan Zugravul
Muzeul Brukenthal
Sibiu



258. *Sfântul Nicolae* (cat. 139)
1754
Mihai Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București



259. *Iisus Pantocrator*
sec. XVII
Muzeul din Sighișoara
(jud. Mureș)



261. *Deisis*
Muzeul din Sighișoara
(jud. Mureș)



260. *Maica Domnului cu Pruncul*
Muzeul din Sighișoara
(jud. Mureș)



262. *Iisus Împărat și Mare Arhieru*
sec. XVIII
Biserica Mănăstirii Sâmbăta de Sus
(jud. Brașov)

poate alătura o alta, *Sfântul Nicolae* din Muzeul din Șcheii Brașovului⁴⁷.

Având aceleași caracteristici generale, folosind însă un colorit mai cald, uneori chiar și fonduri de aur, aflăm câteva icoane, din a doua jumătate a veacului, în Biserica *Cuvioasa Paraschiva* din Rășinari (jud. Sibiu), semnate de Grigorie Zugravul. Ele au făcut, fără îndoială, parte din vechea tâmplă a bisericii, din cinul icoanelor împărătești și o reprezintă pe *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (1762) (il. 264, cat. 41), pe *Sfântul Nicolae* (1773) și pe patroana bisericii, *Cuvioasa Paraschiva* (1760)⁴⁸. Judecând după aspectul icoanelor ieșite din atelierele bogatei așezări a Rășinarilor, în a doua jumătate a veacului, putem presupune că, datorită unor mai strânse legături economice și culturale cu Țara Românească, zugravii au preluat de la iconarii munteni aspectul de bogăție, nereușind însă să stăpânească în suficientă măsură arta desenului și a valorății. Tot unui zugrav din Rășinari, poate, îi datorăm o remarcabilă lucrare, cu o iconografie ce o întâlnim destul de rar în pictura de icoane – *Judecata de Apoi*⁴⁹ (il. 265, 266, cat. 142), executată în anul 1767, astăzi în Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului. Stan Zugravul, autorul ei, îmbină suprafețele aurite ale ramei și nimburilor cu galbenul, ocrul și albastrul dominant al fondului, reușind o sinteză interesantă a celor două tendințe despre care s-a discutat mai sus.

În bisericile din sudul Transilvaniei se află un număr mare de icoane, aparținând uneia sau alteia dintre aceste tendințe, lucrări care oglindesc o orientare proprie, o exprimare directă a simțămintelor și sensibilității zugravilor locali, care au depășit stadiul împrumuturilor mecanice.

În vechiul și puternicul focar al culturii românești care a fost Biserica Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului, în frumoasa sa colecție muzeală se află numeroase icoane ce i-au aparținut acestei biserici sau au fost adunate din alte lăcașuri din zonă. Dintre cele mai remarcabile realizări amintim: *Bunavestire* (il. 267), pictată pe voleurile pomelnicului-triptic din anul 1734⁵⁰, aceeași scenă și sfinții Ioan Gură de Aur și Vasile cel Mare, de pe pomelnicul triptic din 1752 (il. 268), și unele icoane din tâmpla paraclisului de pe latura nordică (1750-1752) realizate de Ioan și Iancu, zugravi cărora le aparține și pictura murală a paraclisului, o serie de prăznicare, precum și frumoasele icoane *Sfântul Dumitru*⁵¹ și *Sfântul Gheorghe*⁵² (1757), ambele având pictate în jurul compoziției centrale câte șaisprezece scene din viața marilor mucenici.

O interesantă icoană reprezentându-l pe *Sfântul Nicolae cu douăsprezece scene din viața sa*, precum și delicata realizare a icoanei *Soborul Arhanghelilor*, ambele datate cu anul 1724⁵³ – aflate în Biserica Sfinții Arhangheli din Ocna Sibiului (jud. Sibiu), ctitorită, probabil, de Mihai Viteazul și refăcută de Constantin Brâncoveanu –, vin să întregască imaginea noastră despre pictura de icoane din sudul Transilvaniei.

În pictura de icoane din centrul Transilvaniei, în secolul al XVIII-lea – încă destul de puțin cercetată și publicată – asistăm la



263. *Maica Domnului Hodigbtria tronând* (cat. 140) mijlocul sec. XVIII Biserica Mănăstirii Sămbăta de Sus (jud. Brașov)



264. *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (cat. 141), detaliu, 1762 Grigorie Zugravul Icoană dispărută din Biserica Sfânta Paraschiva Rășinari (jud. Sibiu)



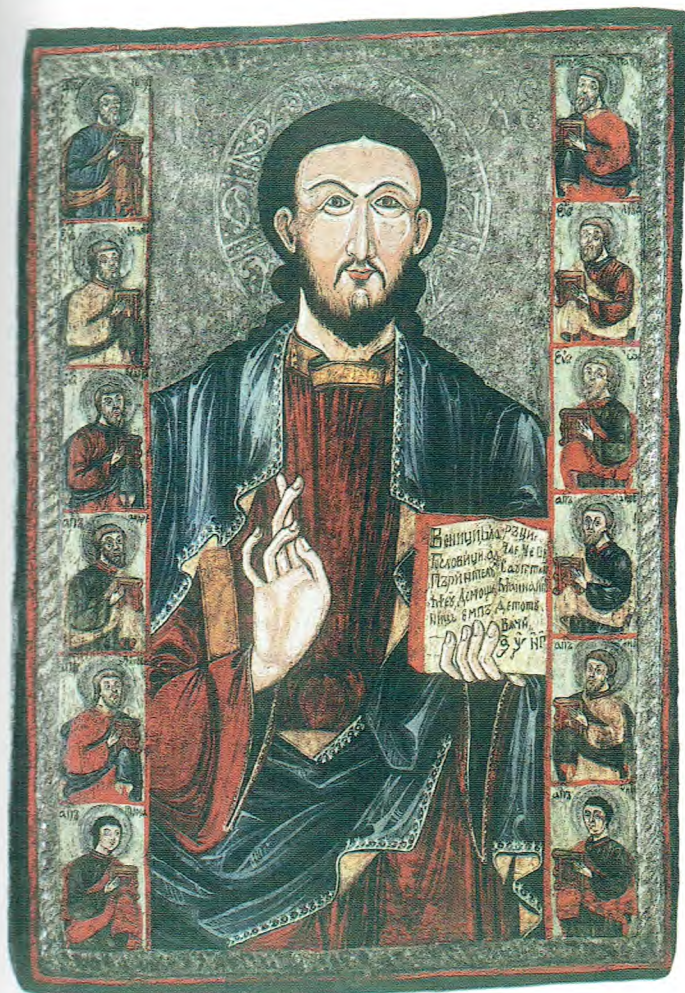
265. *Judecata de Apoi* (cat. 142), 1767
Stan Zugravul
Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din
Scheii Braşovului
(jud. Braşov)
266. *Judecata de Apoi*
detaliu



267. *Bunavestire*
1734
Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae
din Scheii Braşovului
(jud. Braşov)



268. *Bunavestire*
1752
Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae
din Scheii Braşovului
(jud. Braşov)



269. Iisus Pantocrator (cat. 143)
1753
Muzeul Arhiepiscopiei Ortodoxe
Române
Cluj-Napoca (jud. Cluj)



271. Iisus Pantocrator (cat. 145)
1750
Muzeul Țăranului Român
București



270. Maica Domnului cu Pruncul
- Hodighitria (cat. 144)
1753
Muzeul Arhiepiscopiei Ortodoxe
Române
Cluj-Napoca (jud. Cluj)



272. Iisus Pantocrator (cat. 146)
1758
Muzeul Național de Artă al României
București



un interesant fenomen de întrepătrundere a influențelor venite din Maramureș și sudul Transilvaniei. Desigur, situația geografică, precum și existența unor puternice centre artistice în zonele amintite, explică pe deplin acest fenomen. Astfel, în unele icoane sau grupuri de icoane, cum ar fi, de pildă, *Sfântul Nicolae* din Cuștelnic (jud. Mureș)⁵⁴ sau prăznicarele din tâmpla Bisericii Cuvioasa Paraschiva din Feleac (jud. Cluj)⁵⁵, deslușim amprenta artei din sud, poate chiar de la sud de Carpați.

Fără îndoială însă, cel mai interesant aspect al picturii de icoane din această zonă îl datorăm unui grup de remarcabile opere, pline de monumentalitate și forță, ce se deosebesc atât printr-o tipologie originală a personajelor, cât și prin vigoarea coloritului. Viziunea monumentală a ansamblului și punerea în pagină, fondul argintat, simplu sau cu reliefuri fine romboidale care încadrează flori stilizate cruciform – ce ne amintesc de arta veacurilor trecute – de pe care se detașează figurile, desenul, cu unele naivități, viguros dar curgător, fluent, cu tendințe de eleganță în definirea unor detalii (conturarea degetelor sau indicarea faldurilor veșmintelor) sunt trăsături proprii. Dar ceea ce ne impresionează mai mult și ne atrage din prima clipă atenția sunt tipologia și expresia chipurilor viguroase, modelate puternic, cu ovalul fetei prelungit de o bărbie ascuțită, volitivă, cu ochi alungiți și migdalați, cu privirile fixate în depărtări. La atmosfera tulburătoare, ce o degajă acest *grup* de icoane, contribuie, în mare măsură, harul de colorist al zugravului, care a știut să îmbine ca nimeni altul nuanțele reci ale fondului, puțin încălzite de verni și griurile albastrui, verzui sau maronii ale veșmintelor, cu accente de roșu puternic, dar lipsit de violență, cald, catifelat, profund, devenit dominanta cromatică.

Din puținele date de care dispunem, se poate presupune că acest *grup stilistic* a ființat în raza actualelor județe Cluj și Sălaj în perioada deceniilor al șaselea și al șaptelea ale veacului al XVIII-lea. Suntem convinși că originalitatea și frumusețea acestor icoane vor stârni interesul cercetătorilor, care vor completa informațiile asupra lor și vor valorifica mai complet acest interesant aspect al creației zugravilor transilvăneni.

Din acest *grup stilistic* este necesar să amintim, dintre cele mai reprezentative icoane, pe *Iisus Pantocrator* (il. 269, cat. 143) și *Maica Domnului cu Pruncul* (il. 270, cat. 144), înconjurați de semifigurile apostolilor și respectiv ale profeților, datând din anul 1753, care provin din Biserica Sânpaul (jud. Cluj)⁵⁶, sau *Iisus Pantocrator* (il. 271, cat. 145) și *Cuvioasa Paraschiva* din Biserica satului Dragu (jud. Sălaj)⁵⁷. Este deosebit de interesantă, atât prin realizarea artistică cât și prin inscripția ce o poartă, icoana *Iisus Pantocrator* (il. 272, cat. 146), care provine de la Agrij (jud. Sălaj), în care feciorii satului consemnează cu mândrie: „Această icoană sfântă o au răsplătit feciorii satului din Agrij din strădanie ctitorească, Ursul și Dumitru în anul de la Hristos 1758”. O altă remarcabilă realizare artistică din aceeași zonă, însă cu câteva decenii mai târzie, ce ne demonstrează perpetuarea unei tradiții artistice, cu influențe occidentale în iconografie, este icoana *Sfânta Treime* (il. 273, cat. 147), care provine de la biserica din Nadăș (jud. Cluj), ce datează din anul 1795, după cum ne indică inscripția de donație.

273. *Sfânta Treime* (cat. 147)
1795
Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia
(jud. Alba)

MARAMUREȘUL

Maramureșul, ca și restul teritoriilor locuite de români, datorită marilor schimbări suferite în condițiile social-economice, cunoaște în secolul al XVIII-lea o bogată activitate artistică, în special după ultima invazie tătărească din anul 1717. Reconstruirea și împodobirea numeroaselor lăcașuri căzute pradă focului invadatorilor au mobilizat resursele materiale și artistice ale poporului, care a dat naștere unor inestimabile valori artistice. Acum se înalță minunatele biserici de lemn ca cele din Ieud (1717), Cuhea (1718), Dragomirești (1722), Surdești (1724) sau Rozavlea (1760), ca să cităm doar câteva din zecile de mărgăritare ale creației populare. Tot în această perioadă, numeroasele lăcașuri reclădite sau ridicate din nou au fost – conform tradiției – bogat împodobite cu picturi murale și icoane de o mare expresivitate. În consecință, numărul zugravilor crește vertiginos, ei fiind recrutați și din mijlocul populației sătești. Originea țărănească a zugravilor, formați inițial în ateliere mănăstirești sau laice cu tradiție, precum și gustul comanditarilor – și ei săteni de frunte – favorizează pătrunderea spiritului artei populare în pictură. Acum se observă accentuarea caracterului narativ în prezentarea scenelor, a simplificării, schematizării sintetice și expresivității desenului, apariția acorurilor cromatice necăutate, spontane, ce duc uneori la armonii stranii, introducerea unor elemente din viață și natura înconjurătoare. Tipologia personajelor zugrăvite dobândește și ea o notă aparte. Îndepărtându-se de vechile canoane, zugravii maramureșeni se apropie mai mult de o înfățișare naturală, a muritorului de rând, chipurile sfinților nemaifiind doar simboluri ale unor idei abstracte.

Nu lipsite de importanță, în creația zugravilor maramureșeni, au fost desigur și gravurile din cărțile tipărite dincolo de Carpați, la Mănăstirea Neamț, la Iași, Buzău, Râmnic sau la București, sau xilogravurile populare care au avut o largă circulație în toată Transilvania. Gravurile, erminiile, legăturile directe cu zugravi din Moldova și Țara Românească, precum și tradițiile locale de veacuri au contribuit la păstrarea, în linii generale, de către zugravii maramureșeni, a ideii ce a stat la baza fiecăruia dintre tipurile iconografice, cu toate interpretările la care au fost supuse în veacul al XVIII-lea.

Numărul mare de icoane maramureșene din această epocă, păstrate în biserici și muzee, dintre care unele sunt datate, iar altele au inscripții cu numele donatorilor și zugravilor, invită la o cercetare fundamentală care ar arunca lumină și asupra unor aspecte ale picturii din veacul precedent, mai puțin favorabil unei asemenea investigații. Din păcate, elaborarea unui studiu fundamental, care necesită – e drept – o muncă perseverentă și îndelungată, se lasă încă așteptată. O cunoaștere și o valorificare a patrimoniului de icoane maramureșene sunt cu atât mai necesare cu cât în zonele învecinate – Slovacia, Ucraina subcarpatică și sudul Poloniei –, cu care Maramureșul a fost de veacuri în strânse legături, tot o populație ortodoxă și greco-catolică, în condiții istorice și social-politice similare, a creat o artă cu trăsături iconografice și tehnice apropiate. Cercetătorii contemporani ai icoanelor slovace⁵⁸ și poloneze⁵⁹ cunosc relațiile istorice dintre popoarele lor și românii din Moldova și Maramureș și se referă la ele în publicațiile lor. Însă necunoscând îndeajuns icoanele românești, referirile la ele sunt de ordin general, „ipoteze de lucru“ surprinzătoare, cum ar fi aceea amintită cu prilejul discutării icoanelor moldovenești. Autoarea unui valoros studiu cu privire la icoanele din sudul Poloniei, Ianina Klosinska – pentru a elimina controversile dintre unii cercetători mai vechi care dădeau acestor icoane, printre alte denumiri, și aceea de „icoane din Halici“⁶⁰, iar, mai de curând, cei sovietici pe aceea de „icoane ucrainiene“, ținând direct de școala de la Kiev⁶¹, teze pe care autoarea, pe bună dreptate, le respinge argumentat – propune, nici mai mult nici mai puțin, denumirea de „Icoane Carpatine“, adoptată, din păcate fără discernământ, și de unii cercetători de la noi, și „care cuprinde pictura de acest gen (adică pictura de icoane n.n.) din Polonia, Slovacia, Ucraina și România“⁶². Dar eroarea nu este numai a Ianinei Klosinska. Cercetătoarea precizează că numeroase icoane românești nu sunt nici restaurate, nici publicate, ceea ce face ca analiza comparativă să fie aproape imposibilă, rămânându-i doar analogia cu pictura murală⁶³, la care și recurge în mare măsură.

Fără îndoială, asemănări între icoanele românești din Moldova și, în special, din Maramureș, din secolele XVII-XVIII, și cele din Slovacia și Polonia sunt destul de numeroase. Ele se datorează, după cum s-a mai spus, originii comune, bizantine, a schemelor iconografice, legăturilor de veacuri dintre popoarele ortodoxe vecine care trăiau în condiții economice, sociale și politice asemănătoare cu acelea ale românilor din Maramureș și din nordul Moldovei, mai ales după anexarea Bucovinei, în anul 1775, la Imperiul Habsburgic. O notă comună mai dobândesc icoanele din această zonă geografică și datorită pătrunderii unor trăsături proprii artei populare, precum și a celei occidentale care, după cum am văzut, apar chiar și în arta Moldovei încă din a doua jumătate a veacului al XVII-lea.

Dar saltul de la unele analogii existente în secolele XVII-XVIII – pe care nimeni nu le poate contesta – la uniformizare și înglobare într-un singur tip, printr-o simplă denumire (*icoane de Halici*, *icoane ucrainiene* sau *icoane carpatine*) – ignorându-se viziuni și sensibilități atât de deosebite – înseamnă doar o soluție facilă și poate comodă



274. Sântul Ioan de la Suceava
Sarišské Muzeum
Bardejov (Slovakia)

275. Iisus Pantocrator
1728
Biserica din Hârnicești
(jud. Maramureș)



276. Iisus Pantocrator
detaliu

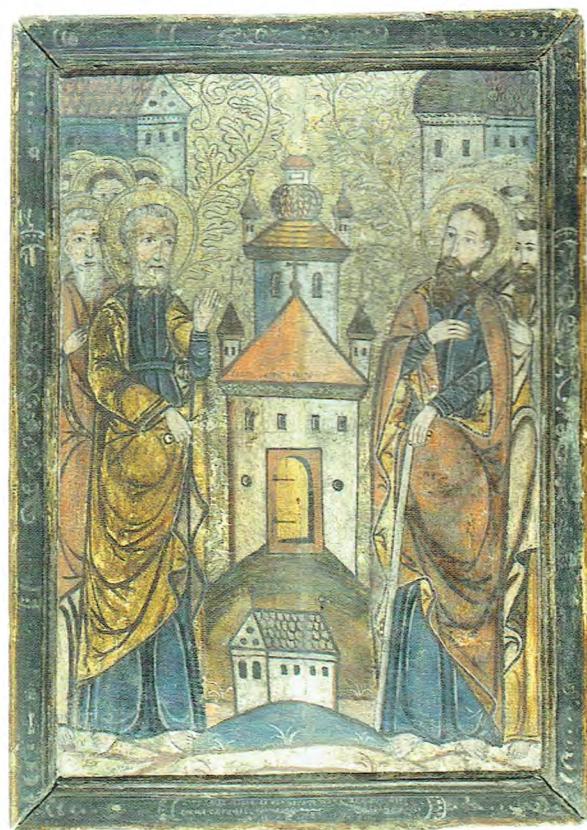
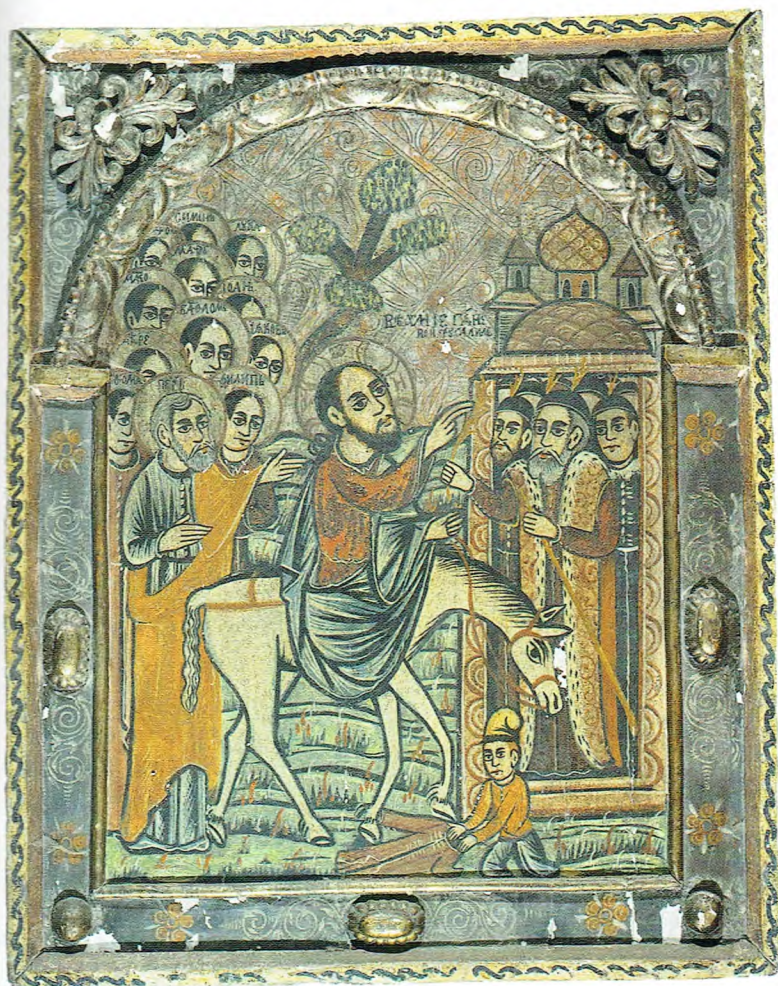
la o problemă ce obligă la calea dificilă și lungă a unei demonstrații bine susținute⁶⁴.

Circulația meșterilor și a icoanelor trebuie și ea luată în considerare în contextul înrâurilor reciproce. Astfel, în Muzeul județean al Maramureșului, de la Baia Mare, se află două interesante icoane cu dublă față: *Răstignirea*, ce are pe spate pictată o *Fecioară cu Pruncul*, și *Sfinții Constantin și Elena*, ce are pe revers pe *Roman Melodul*, icoane semnate de Ilea Zugravul, în „Munkach” la anii 1671 și respectiv 1673. De remarcat este și concepția occidentală a reprezentării Maicii Domnului, care mai are în plus o inscripție în latină „Santa Maria Virgo” și anul în cifre arabe, în timp ce, cealaltă față, *Răstignirea* este de tradiție ortodoxă, iar anul este dat în litere (AXOA)⁶⁵.

Un exemplu elocvent de pătrundere a influențelor românești în nord, ca să nu luăm decât unul, este frumoasa icoană din Sarišské Muzeum din Bardejov (Slovakia), care-l reprezintă pe *Sfântul Ioan de la Suceava*⁶⁶, patronul Moldovei (il. 274), sfânt puțin cunoscut în afara hotarelor Moldovei și foarte rar reprezentat în icoanele noastre. De remarcat este faptul că cercetătorul ce o publică o intitulează *Sfântul Mucenic Ioan*, fără să citească în întregime inscripția în limba slavonă, care este *Sfântul Ioan din Suceava*.

Cum însă scopul declarat al acestei lucrări este acela de a prezenta în linii generale caracterul și evoluția picturii de icoane românești și nu de a studia măsura în care această artă influențează sau este influențată, la rândul ei, de alte *școli*, interferențe care, fără îndoială, au existat, dar nu în asemenea măsură încât să anihileze trăsăturile specifice fiecărei *școli naționale* – ne-am mărginit aici doar la o intervenție⁶⁷. Ni s-a părut necesară, având în vedere părerea emisă de cercetătoarea poloneză cu privire la acele icoane carpatine, cu care nu putem fi de acord, părere, după noi, formată și formulată fără o temeinică cunoaștere, cel puțin a realităților noastre. Opinia în discuție ar putea duce la alterarea noțiunii de specific al fiecărei *școli naționale* și, în consecință, la o greșită înțelegere a viziunii și sensibilității fiecărui popor în cauză, ca și, în final, la o interpretare eronată a contribuției lui la tezaurul artei universale.

După această lungă dar, sperăm, utilă digresiune, să ne întoarcem în Maramureș, unde în fiecare biserică ne întâmpină valoroase icoane. Astfel, în eleganta biserică din Hârnicești, de pe valea Mării, aflăm un grup de interesante icoane din primele decenii ale secolului al XVIII-lea⁶⁸ încadrate în epocă prin analogie cu icoana din pronaos: *Iisus Pantocrator* (il. 275, 276), ce poartă, pe latura de sus a ramei, anul 1728⁶⁹. Ne referim la icoanele: *Bunavestire*, *Intrarea în Ierusalim* sau, cum se mai numește tema, *Duminica Florilor* (il. 277, cat. 148) și *Înălțarea Domnului* (il. 278, cat. 149), deoarece distingem în ele – dincolo de particularitățile fiecărui artist – două caractere ale picturii din Maramureșul acestui veac, o viziune mai strâns legată de tradiții iconografice și o alta, mai populară.

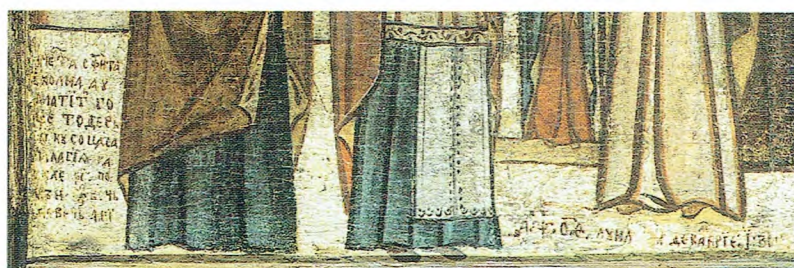


277. *Intrarea în Ierusalim* (cat. 148)
cca 1728
Biserica din Hărmicesti
(jud. Maramureș)

278. *Înălțarea Domnului* (cat. 149)
sec. XVIII, prima jumătate
Biserica din Hărmicesti
(jud. Maramureș)

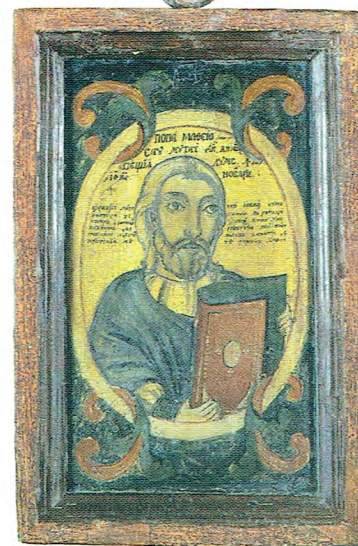
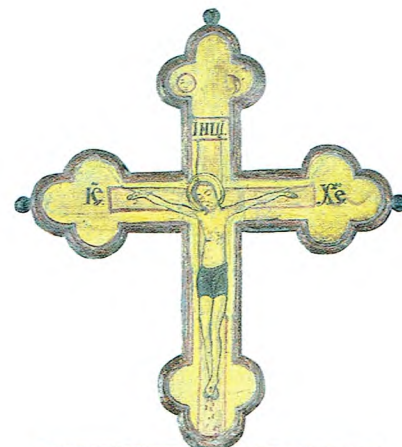
279. *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului*
sec. XVIII
Tudor Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București

280. *Soborul Apostolilor* (cat. 150), 1772
Muzeul Maramureșean din Sighetu
Marmatiei (jud. Maramureș)
281. *Soborul Apostolilor*
detaliu



282. *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului* (cat. 151), 1610
(pictată pe spatele icoanei *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*, cat. 122)
Muzeul Maramureșean din Sighetu Marmăției (jud. Maramureș)

283. *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului*
detaliu



284. *Pomelnicul Popii Matei* (cat. 152)
1731
Muzeul Național de Artă al României
București

285. *Pomelnicul Popii Ștefan* (cat. 153)
1770
Muzeul Național de Artă al României
București

În icoana *Bunavestire*, de exemplu, descoperim concepția unui zugrav cu legături mai strânse cu tradiția. Lăsând la o parte necunoașterea legilor iconografice (mărimea personajelor nu este în raport cu treapta ierarhică pe care o ocupă) sau poate voita accentuare, din motive știute numai de el, a Arhanghelului Gavriil, a cărui înfățișare este mult prea mare față de cea a Maicii Domnului – și în acest caz o abatere de neiertat față de canoane –, acuratețea tehnică, cunoașterea desenului tradițional, redarea arhitecturilor din fundal, precum și cromatica pledează pentru o formație a zugravului într-un atelier local, cu rădăcini în veacul precedent. Fără să iabă școlirea „zugravului Bunevestiri”, dar cu mai multă personalitate și talent, autorul celorlalte două icoane, *Înălțarea* și *Intrarea în Ierusalim*, realizează două opere de o reală valoare artistică. Cu un simț puternic al decorativului, al culorii și al sintezei, caracteristici proprii artiștilor noștri populari, fără a ține seama de canoane – care, judecând după iconografie, nu îi erau totuși necunoscute –, cu bună știință sau instinctiv, folosind un desen incisiv și sugestiv de o naivitate fermecătoare, zugravul, cu autenticitate de sentiment, a creat opere de mare expresivitate.

Pictura de icoane din Maramureș – și nu numai ea – urmează în linii generale, pe tot parcursul veacului al XVIII-lea, unul dintre cele două curențe coexistente amintite cu ocazia prezentării celor trei icoane de la Hărniciești. Și pentru o mai clară conturare a acestora, credem că este util să mai amintim câteva din numeroasele lucrări existente, caracteristice pentru fiecare dintre ele.

Astfel, dintre icoanele a căror viziune și tehnică vădesc o mai strânsă legătură cu arta populară menționăm *Teascul de Taină*⁷⁰ din Biserica Budești-Susani (jud. Maramureș), *Iisus Pantocrator* și *Maica Domnului cu Pruncul*, de Radu Munteanu Zugravul⁷¹, din Sârbi-Susani (jud. Maramureș), *Sfântul Gheorghe*⁷², provenită din biserica din Văleni (jud. Maramureș), astăzi la Muzeul din Sighet, *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului* (il. 279)⁷³ a lui Tudor Zugravul, din Muzeul Național de Artă. Dintre cele în care se constată o preocupare mai mare de a păstra tradițiile iconografice și tehnice pomenim *Soborul Apostolilor*⁷⁴ din anul 1772, azi la Muzeul Maramureșan din Sighetu Marmăției (il. 280, 281, cat. 150), *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului*⁷⁵ (il. 282, 283, cat. 151), pictată pe spatele icoanei *Maica Domnului Hodighitria* din secolul al XVI-lea (il. 227, cat. 122), sau *Nașterea lui Iisus*⁷⁶ de la Muzeul Maramureșan din Sighetu Marmăției, în care apar două figuri de localnici, unul purtând pe umăr un topor, celălalt ținând în mână un fluier.

Prezentarea icoanelor maramureșene s-ar putea prelungi, însă, având în vedere apariția albumului lui Marius Porumb în anul 1975, dedicat în exclusivitate acestui subiect, cu ale cărui datări nu suntem totdeauna de acord, considerăm că ne putem limita la cele de mai sus.

Nu putem încheia paginile închinete icoanelor maramureșene fără să atragem luarea aminte asupra unui interesant fenomen aproape necercetat. Ne referim la acele picturi pe lemn, expuse în unele biserici, care s-ar putea numi la fel de bine *icoane*, *tablouri*, *portrete* sau poate mai curând *pomelnice*. Reprezentările unor muritori de rând, preoți și preotese, pe panouri de lemn de diferite forme, dreptunghiulare sau de inspirație barocă, cu unghiurile înlocuite prin jocuri de curbe, ce sugerează doar icoana, cu o inscripție de pomenire în partea inferioară, constituie în mediul românesc o adevărată inovație, îndrăzneță pentru acea vreme. Redarea însă a figurii preotului satului, într-o iconografie apropiată celei a lui Iisus Pantocrator sau a Sfântului Nicolae, cum este cazul în „pomelnicul” din biserica satului Posta, comuna Remetea Chioarului din județul Maramureș, sau a preotesei lui, cu asemănare de cuvioasă, din aceeași biserică⁷⁷, este aproape o blasfemie.

Pomelnicele din biserica satului Coaș, com. Săcălășeni, din același județ, aparținând *popii Matei* (il. 284, cat. 152), din anul 1731⁷⁸, și *popii Ștefan* (il. 285, cat. 153), din anul 1770, au formatul unor icoane încununate de cruci și însoțite de inscripții în limba română, parțial păstrate. Reprezentarea lor ne amintește de iconografia evangheliștilor, iar îngrijita execuție și vădita tendință de individualizare a chipurilor pledează pentru un atelier de tradiție.

Pătrunderea elementelor laice în pictura noastră medievală, după cum s-a putut vedea, se face simțită în special în secolul al XVIII-lea – veac în care s-au petrecut mari și însemnate schimbări în structura socială și economică a societății –, când putem surprinde numeroase figuri și elemente profane în arta bisericească. În acest caz însă, nu mai putem vorbi de infiltrări timide ale spiritului laic, ci de un proces de descătușare, de emancipare, care se desfășoară chiar în cadrul Bisericii, comanditarii fiind fete bisericești. Acest lucru ar putea să ne surprindă dacă nu am ști că preoții, oamenii cu carte în mijlocul unei societăți în mare majoritate neștiutoare de carte, în special în regiunile locuite de români sub ocupație străină, erau apti de a reacționa sau de a-și însuși spiritul înnoitor al vremii. O dată mai mult deci, constatăm că pictura noastră medievală, în afara unor mesaje abstracte, transcendente, este purtătoarea unor informații, de ordin social și indirect chiar istoric, adevărat tezaur documentar ce ne ajută să descifrăm și să înțelegem mai bine momente ale timpurilor trecute.

BANATUL

Banatul, din cauza așezării sale geografice, a avut o soartă deosebită. El a fost primul teritoriu dac care a luat contact cu civilizația Romei, ca și cu armata ei și ultimul din care s-a retras administrația romană; a fost zona prin care treceau drumurile de legătură ale Bizanțului cu Europa Centrală, dar și ale slavilor din sud. Mai târziu, luptele voievozilor Glad (secolul X) și Ahtum (secolul XI) nu au putut stăvi expansiunea maghiară, dar au creat premisele unei conduceri locale tradiționale-cneziale a populației autohtone subjugate, a cărei luptă pentru ființa națională și libertate a continuat în decursul veacurilor, adesea sub forma rezistenței Bisericii ortodoxe autohtone împotriva celei catolice. Amenințarea otomană din secolele XIV-XV, luptele lui Iancu de Hunedoara împotriva expansiunii turcești duc implicit la consolidarea cnezatelor românești din Banat, care aveau obligația de apărare a granițelor. Întemeierea Țării Românești ca stat independent, cu puternice focare ortodoxe chiar la hotar – Vodița și Tismana – a constituit un sprijin moral și material continuu. În secolul al XVI-lea, când o parte din Ungaria devine pașalâc (1541), Banatul este scindat (1552) în pașalâcul Timișoarei și Banatul de Caransebeș și Lugoj, sub ascultarea principilor Transilvaniei.

Divizarea Banatului în două provincii mai bine de un veac și jumătate, sub ascultarea a două puteri care au prefăcut teritoriul său într-un aproape permanent teatru de luptă cu sorții schimbători, a avut urmări tragice asupra vieții poporului și păstrării patrimoniului artistic.

Chiar numai o succintă evocare a zbuciumatei istorii a Banatului ne permite să înțelegem cauzele care au dus la dispariția unui mare număr de lăcașuri – prețioase mărturii ale artei noastre de pe aceste meleaguri – datând din secolele XI-XVII. În cel mai fericit caz, ele s-au păstrat în memorie sub formă de vestigii arheologice sau de însemnări în documente de epocă. Amintindu-ne doar de câteva monumente importante ca Biserica Mănăstirii Sfântul Ioan Botezătorul din Cenad (existentă se pare în anul 1002), bisericile din Ilidia (din secolele XII-XIII), cetatea din Mehadia (secolul XIII), Mănăstirea Hodoș-Bodrog (atestată în anul 1177, refăcută în repetate rânduri și care se păstrează până astăzi sub forma pe care a primit-o la ultima refacere din secolele XVII-XVIII), Mănăstirea Săraca (atestată documentar în anul 1270, rezidită în anul 1443 de călugărul Macarie de la Mănăstirea Tismana și refăcută încă o dată în anul 1730, de când datează și pictura murală, datorată unor zugrăvi din Țara Românească), precum și atâtea altele, șterse de pe fața pământului cu toate comorile ce le dețineau.

În aceste condiții istorice vitrege, culminând cu anexarea Banatului, în anul 1716, la Imperiul Habsburgic, care tot atunci ocupă temporar și Oltenia (1716-1739) – ocupații întărite prin pacea de la Passarowitz din 1718, când începe o perioadă de relativă stabilitate pentru Banatul românesc, supus acum unei noi stăpâniri, cunoscută printr-o fiscalitate organizată, dar necruțătoare –, s-au ridicat numeroase lăcașuri de zid a căror arhitectură este vădit occidentală, dar care în majoritatea lor au fost ornamentate cu picturi murale și icoane de factură postbizantină, sub influența artei înfloritoare din Țara Românească.

Documentar, cunoaștem icoane din Banat încă din secolul al XV-lea, cum este cea reprezentând sfinții despoți sârbi – desigur este vorba de Sfinții Simeon și Sava –, icoană donată de Gheorghe Brancovici Mănăstirii Săraca, care avea pictate și portretele donatorilor (Gheorghe Brancovici și soția sa Anghelina). Icoana a fost semnalată în anul 1753 de episcopul Caransebeșului, Ioan Gheorghevi, care pune pe zugravul Nicolae Neșcov să facă o copie după ea la Vârșet și o trimite la Mănăstirea Kruședol, ctitoria fostului mitropolit al Țării Românești – Maxim Brancovici –, în timpul și cu ajutorul lui Neagoe Basarab⁷⁹. Icoanele care ni s-au păstrat din perioada „începuturilor” nu sunt făcute de zugrăvi români, sau datarea lor, conform legendelor, nu corespunde cu realitatea.

Astfel, cunoscuta icoană *Maica Domnului Eleusa*, făcătoare de minuni, de la Mănăstirea Hodoș-Bodrog (jud. Arad), operă a unui pictor de *școală italo-cretană* din secolele XVI-XVII, nu poate fi luată deocamdată în discuție, deoarece intervențiile și repictările grosolane pe care le-a suferit în decursul timpurilor – de care au scăpat doar chipul lui Iisus și cel al Maicii Domnului – nu permit, până la înlăturarea lor, cercetarea și punerea ei în valoare.

Nici icoana, considerată și ea făcătoare de minuni, *Maica Domnului cu Pruncul*⁸⁰ (il. 286) din Biserica Coborârea Sfântului Duh din satul Măru, comuna Zăvoi (jud. Caraș-Severin), a cărei legendă ne spune că a fost adusă la începutul veacului al XVI-lea de fiul unui boier din Oltenia, fugit aici de urgia turcească, nu intră în atenția noastră, cu toate că în partea de jos, pe banda verzuie care indică rama icoanei, este înscris cu negru anul „1520” (il. 287). Anul a fost scris cu cifre arabe, cum știm prea bine că nu se obișnuia în secolul al XVI-lea, când leatul era notat cu litere chirilice de la „facerea lumii” și nu de la nașterea lui Hristos. La o cercetare mai atentă se poate constata că a fost adăugat ulterior, peste verniul original al picturii, ce ne face să renunțăm a-l lua în considerare. Mai mult, și mai cu seamă, iconografia, tipologia și vestimentația personajelor, precum și realizarea carnației numai în degradeuri, fără

accente și blicuri, ne dovedesc că avem în față o icoană ieșită din atelierele rusești din secolul XVII-XVIII-lea. Nu este exclus ca vechea icoană, în jurul căreia s-a creat legenda – și legende au adesea un sâmbure de adevăr –, degradându-se în decursul timpurilor, să fi fost înlocuită cu icoana actuală, poate o dată cu ridicarea bisericii de zid (1792), iar, spre amintire, anul icoanei vechi să fi fost înscris pe noua icoană⁸¹.

În Muzeul Mitropoliei Banatului se află un fragment de tâmplă de la Mănăstirea Partoș (jud. Timiș)⁸², fragment sculptat cu o scenă pictată, ce se afla deasupra Ușilor Împărătești (il. 288, cat. 154). Scena ce este reprezentată, destul de rară în iconografia noastră, se numește *Ochiul neadormit*, inspirată din *Psalmul 121* (3, 4), care spune: „El nu va îngădui ca piciorul tău să șovăiască, nici ca paznicul tău să aștească! Iată, cel ce păzește pe Israel nici nu închide genele, dar mi-te să doarmă”, precum și din Condacul al X-lea din *Acatistul Maicii Domnului*. Atât decorul sculptat, cât în special stilul, tipologia personajelor și cromatica scenei pictate, ne îndreptătesc s-o atribuim mijlocului veacului al XVII-lea, probabil sub influența picturii din *epoca lui Matei Basarab* sau a celei sârbești.

Dintre icoanele cunoscute și cercetate până în prezent, singura ce poate fi atribuită cu mai multă siguranță secolului al XVII-lea, pe considerente iconografice, stilistice și tehnice, este *Arhanghelul Mihail* (il. 289, cat. 155)⁸³, aflată astăzi în Muzeul Mitropoliei Banatului. Monumentalitatea figurii arhanghelului, punerea în pagină a acesteia, ce ocupă aproape în întregime nava icoanei, fondul neutru apărând doar în partea sa superioară, desenul fin cu ductul sigur, coloritul reținut, sobru, cu dominante reci înviorate doar de roșul stins al mantiei și violaceul tunicii, realizarea carnației și a volumelor prin hașuri ocru-alb de o mare finețe, dar care nu urmăresc formele anatomice și de sub care transpare culoarea brun-verzuie a proplasmei, precum și rama în relief lăsată din grosimea blatului și profilul traverselor de pe spatele icoanei constituie tot atâtea argumente ce ne permit s-o atribuim mijlocului veacului al XVII-lea.

Acestui secol i-au mai fost atribuite și alte icoane bănățene, însă fără o argumentare de ordin istoric sau stilistic, cum ar fi de pildă *Soborul Arhanghelilor* (il. 290, cat. 156)⁸⁴, ce provine din Biserica din Berzeasca, sau *Înălțarea Domnului* (il. 291, cat. 157)⁸⁵, din Biserica din Rudăria, ambele localități în județul Caraș-Severin și conservate la Muzeul Mitropoliei Banatului, opere ale unor zugrăvi formați la o școală de bune tradiții artistice și tehnice. Dar o anumită neliniște barocă în realizarea veșmintelor personajelor din ambele piese și în tratarea norilor din *Înălțarea*, laicizarea figurilor elegante, puțin efeminate, precum și tipologia chipurilor umanizate, ne îndeamnă să le atribuim mai curând primei jumătăți a veacului următor.

Veacul al XVIII-lea, cu toate frământările interne și luptele de pe teritoriul lui, a însemnat pentru Banat, după cucerirea lui de către armatele austriece (1716), o perioadă de prosperitate economică și culturală. Administrația habsburgică a pus la conducerea satelor cneji și obercneji români și a militarizat regiunile de graniță, creând regimentul valaho-ilir, ceea ce a dus la consolidarea pozițiilor economice ale românilor bănățeni, iar anexarea temporară



286. *Maica Domnului cu Pruncul*
sec. XVII-XVIII
Atelier rusec
Biserica Coborârea Sfântului Duh
Satul Marul, Comuna Zăvoi (jud. Caraș-Severin)

287. *Maica Domnului cu Pruncul*
detaliu: *Inscripția*



288. *Iisus - Ocibiul Neadormit*
(fragment de tãmplã) (cat. 154)
sec. XVII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



290. *Soborul Arhanghelilor* (cat. 156)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

289. *Arhanghelul Mihail* (cat. 155)
sec. XVII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

(1716-1739) a Olteniei la Imperiul Habsburgic a permis un contact mai larg și mai strâns cu realitățile culturale și artistice din Țara Românească, într-una dintre cele mai fecunde perioade din istoria acesteia.

Pe tot parcursul veacului și mai cu seamă în a doua jumătate, colectivitățile sătetești, cneji și obercneji au desfășurat o amplă campanie de construcții, la sate și în târguri, ridicând edificii din zid, laice și religioase. Clădirile, în general, erau construite în stil occidental contemporan, iar arhitectura bisericească era inspirată direct din arta barocă, cu decorații murale adesea de tradiție postbizantină. Pictura de icoane fiind mai tradițională, legată de spiritul ortodox, a urmat, sub influența artei din Țara Românească, o evoluție firească în general, de la severitate ascetică spre umanizarea formelor și a expresiei.

Dacă secolele precedente ne oferă atât de puține icoane pentru a ne putea forma o imagine despre specificul artei zugravilor bănățeni, în schimb veacul al XVIII-lea este foarte darnic. Aproape fiecare biserică din Banat, fie ea chiar din secolul al XIX-lea, dar ridicată, ca de obicei, pe locul uneia mai vechi, din lemn de cele mai multe ori, păstrează cel puțin o icoană din secolul al XVIII-lea.

Cercetarea icoanelor bănățene din veacul al XVIII-lea, înlesnită de concentrarea unui însemnat număr de piese la Muzeul Banatului, Colectia Vicariatului Sârb și în special la Colectia Mitropoliei Banatului – care beneficiază și de un catalog întocmit de I. B. Mureșianu – ne ușurează astăzi o privire de ansamblu asupra artei zugravilor bănățeni din această perioadă. Distingem astfel în linii generale două mari școli sau curenți care au dominat arta icoanelor din acest veac. Și cu toate că ambele curenți au aceeași obârșie – arta locală de tradiție postbizantină – fiecare dintre ele dobândește, în special în a doua jumătate a veacului, o personalitate, o viziune și chiar o tehnică specifică.

Prima dintre aceste școli am putea-o denumi, convențional, urbană, atât din cauză că operele produse au un aspect mai elaborat și mai fastuos, presupunând o îndelungată școlire într-un atelier deschis unor influențe din afară, cât și pentru că operele sunt destinate în majoritate unor lăcașuri din orașe sau târguri, ai căror enoriași puteau aprecia și poate chiar pretindeau o asemenea artă. Fără îndoială că și aspectul material juca un rol destul de important în acest context, deoarece pictorii școlii în ateliere cu pretenții, conștienți de valoarea lor, negreșit cereau prețuri mai ridicate pentru arta lor.

Dar și în interiorul școlii urbane putem distinge două tendințe. Astfel, în unele icoane este evidentă influența pregnantă a artei brâncovenești și postbrâncovenești, iar în alte opere înrăurirea picturii apusene pătrunsă fie direct, fie prin intermediul artei bisericești din Serbia vecină. Surprindem, uneori, chiar în arta aceluiași pictor cele două maniere de a zugrăvi icoane. Astfel, unul dintre cei mai remarcabili artiști bănățeni ai veacului al XVIII-lea, Nedelcu Popovici⁸⁶, a pictat în ambele maniere. Este suficient să aducem aici ca exemplu, din cele 38 de icoane cunoscute ca fiind realizate de Nedelcu Popovici⁸⁷, doar cele două perechi de icoane împărătești, aflate astăzi în Muzeul Mitropoliei Banatului, spre a ilustra convingător cele mai sus afirmate. Astfel, icoana *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (il. 292, cat. 158), realizată în



291. Înălțarea Domnului (cat. 157)
sec. XVII-XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

292. Iisus Împărat și Mare Arhiereu (cat. 158)
1740-1741
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



293. *Maica Domnului Stăpâna Îngerilor*
(cat. 159)
1740-1741 (prin analogie)
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

294. *Iisus Pantocrator* (cat. 160), 1769
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara
295. *Iisus Pantocrator*
detaliu

anul 1741 și purtând semnătura artistului, și *Maica Domnului Stăpâna Îngerilor*⁸⁸ (il. 293, cat. 159) care, fără să fie semnată sau datată, este fără îndoială opera lui Nedelcu Popovici din același an, fiind pereche cu prima, ambele provenind din tâmpla bisericii ortodoxe din Banloc (jud. Timiș) și având aceleași dimensiuni și purtând fără putință de tăgadă aceeași amprentă stilistică, sunt evident create sub influența artei din Țara Românească, atât din punct de vedere iconografic, cât și tipologic și al manierei de execuție. Este suficient să ne amintim acest tip de icoane împărătești din epoca brâncovenească și postbrâncovenească, pentru a ne convinge că sursa de inspirație a pictorului bănățean este arta Țării Românești din secolul al XVIII-lea.

Oprindu-ne acum atenția asupra celeilalte perechi de icoane împărătești – *Iisus Pantocrator* (il. 294, 295, cat. 160) și *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (il. 296, 297, cat. 161)⁸⁹ – am putea crede că este o greșală de atribuire, dacă ambele icoane nu ar fi datate (1769) și semnate de Nedelcu Popovici. Nu ne surprinde numai o diferență de nuanțe în tratare, ci chiar schimbarea însăși a concepției. În această a doua pereche de icoane împărătești nu mai regăsim chipurile severe și statice care impun o distanță reverențioasă, nu mai remarcăm liniaritatea aspră în tratarea veșmintelor și nici revărsarea barocă a ornamentelor florale. Nu mai avem în fața noastră sfinți încărcăți de simbol, ci doar personaje distinse și binevoitoare.

Din categoria icoanelor de *școală urbană* de influență muntească, dintre numeroase exemplare păstrate este necesar să amintim aici cele două ce provin de la Mănăstirea Partoș, ambele datând din anul 1740⁹⁰ – *Arhanghelul Mihail* (il. 298, cat. 162) și *Sfântul Nicolae* (il. 299, cat. 163) –, ce se remarcă prin cromatica lor caldă, cu accente de roșu intens, fiind poate singurele icoane bănățene în care aurul este folosit din abundență, atât în pictarea veșmintelor, cât, mai ales, a fondului, ceea ce le conferă o deosebită strălucire.

Influența artei apusene din categoria icoanelor *urbane* este prezentă nu numai în arta lui Nedelcu Popovici, cu mai multă sau mai puțină intensitate, dar și în operele multor zugravi bănățeni cunoscuți sau rămași anonimi. Însă, oricât de interesantă ar fi urmărirea acestui fenomen artistic, tema și spațiul lucrării noastre nu o permit. Totuși ar fi, poate, nimerit să pomenim aici opera lui Stancu Raicu⁹¹, care ne dezvăluie o interesantă personalitate artistică. Dacă în icoanele *Sfântul Gheorghe*⁹² și *Sfântul Dimitrie*⁹³ (il. 300), pictate în anul 1781, zugravul ni se înfățișează doar ca un discipol modest al artei occidentale, în icoana *Ioan Botezătorul*⁹⁴ (il. 301, cat. 164) ne apare ca un pictor plin de imaginație și sensibilitate. Prezentându-l, așa cum nu procedase nimeni până la el, pe Înaintemergătorul pe fundalul unui tron aurit, de complicată arhitectură barocă, făcând poate o aluzie la Iisus în postura de Împăratul Împăraților și Mare Arhiereu, dar conferind figurii o complicată, dar elegantă mișcare și gestică și o expresie visătoare romantică a chipului, artistul dovedește a fi



296. *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (cat. 161)
1769
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara
297. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*
detaliu

298. *Arhanghelul Mihail* (cat. 162)
1740
Muzeul Național de Artă al României
București

299. *Sfântul Nicolae tronând* (cat. 163)
1740 (prin analogie)
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



300. Sfântul Dimitrie
1781
Stancu Raicu Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București

301. Sfântul Ioan Botezătorul tronând (cat. 164)
cca 1781 (prin analogie)
Stancu Raicu Zugravul
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara

pătruns spiritul acestei luminoase figuri biblice, reușind să creeze, conform sensibilității sale, o imagine nouă, originală a ultimului dintre profeții vechi testamentari și a primului din Noul Testament.

Cel de-al doilea curent, dar nu și cel mai puțin important și semnificativ, este acela în care zugravii bănățeni continuă mai consecvent tradițiile. Fiind mai puțin receptivi la influențele artei apusene, care este străină concepțiilor lor artistice, și mai deschiși față de cele venite din Țara Românească, în special din epocile anterioare secolului al XVIII-lea, ei au fost creatorii unei arte noi, originale, specifice, din câte știm, numai Banatului. Formați, probabil, în școli sau ateliere din mediul rural, în care accentul nu se punea pe opere *la modă* ca în mediul urban, mai receptiv la noile concepții artistice venite din Occident, iconarii bănățeni din această *școală* erau mai constrânși să urmeze erminiile, dacă nu în ceea ce privește iconografia, cel puțin în privința cromaticii și expresiei chipurilor.

Pictura acestui *curent* am denumi-o, tot convențional, *rurală*, și în nici un caz populară, deoarece ținuta artistică și tehnică a operelor realizate presupune cu evidentă existența unei formații în cadrul unui bun atelier, o meserie învățată și îndelung practică, și nu doar o îndeletnicire ocazională în răgazul îngăduit de alte munci. Însă icoanele fiind destinate în mare parte bisericilor din sate, de unde erau recrutate și tinerele talente într-ale picturii, era firesc ca exigența comanditarilor, pe de o parte, și originea zugravilor, pe de altă parte, să-și spună cuvântul.

Influența artei populare în general este mai puțin pregnantă aici decât în arta confrăților de breaslă din Maramureș și centrul Transilvaniei. Mai apropiate de icoanele din sudul Transilvaniei, la aceste icoane influența populară se rezumă, în compozițiile cu mai multe personaje, doar la o mai adecvată expresie a chipurilor, la înfățișarea mai scundă a personajelor, la o oarecare naivitate și simplificare în redarea figurilor și peisajelor din fundal.

În ceea ce privește reprezentarea unui singur personaj, care apare de cele mai multe ori redat până la brâu – conform unor tradiții iconografice ce țin de secole anterioare, din grupul cel mai interesant și original de icoane bănățene –, figurile sfinților își păstrează zveltețea și monumentalitatea. Dintre numeroasele icoane de acest tip ce ni s-au păstrat, pe care le-am denumit *rural*, propunem, ca exemplu, pe cele câteva grăitoare opere ce provin de la dispăruta biserică de lemn, cu hramul Sfinții Arhangheli, din comuna Berzasca (jud. Caraș-Severin), datată cu anul 1722 și înlocuită cu una de zid în anul 1836⁹⁵. Ne referim la icoanele *Cuvioasa Paraschiva* și *Ioan Botezătorul* (il. 302, cat. 165), precum și la *Sfântul Alimpie*. Acest grup de icoane este poate opera unui singur zugrav, care provine în orice caz din același atelier de iconari din jurul anului 1755, conform inscripției de donație și a anului înscrise pe icoana *Ioan Botezătorul*. Concepția în care sunt realizate cele trei icoane de la Berzasca – la care s-ar putea adăuga și altele, ca *Iisus Pantocrator*⁹⁶ și *Maica Domnului Hodighitria*⁹⁷, ce provin de la Biserica Gaiul Mic (jud. Timiș), *prăznicarele* de la biserica de lemn, datând din secolul al XVIII-lea, de la Călnic (jud. Caraș-Severin), mutată în anii 1805-1806 la Butin (jud. Timiș)⁹⁸, care se află astăzi la Muzeul



302. Sfântul Ioan Botezătorul (cat. 165)
1755
Muzeul Național de Artă al României
București



303. *Bunavestire* (cat. 166)
sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timisoara



304. *Maica Domnului Miluitoarea* (cat. 167)
1743
Muzeul Banatului
Timisoara

Mitropoliei din Timișoara⁹⁹, sau *Bunavestire* (il. 303, cat. 166) și *Maica Domnului Miluitoarea* (il. 304, cat. 167) – este reprezentativă pentru un grup numeros de icoane bănățene de *școală rurală*, caracterizate prin desenul acuzat, sintetic și expresiv, cu naivități, culorile dense, acoperitoare, într-o gamă restrânsă la albastru, roșu, verde și ocră de diferite nuanțe și o expresie severă a chipurilor ce se detașează de obicei pe un fundal albastru sau verde, neutru sau stelat.

Dacă însă grupul stilistic de icoane din așa-numita *școală rurală*, la care ne-am referit mai sus, împreună cu operele create la *școala urbană* constituie marea majoritate a creației pictorilor bănățeni din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, un alt grup stilistic, reprezentat printr-un număr relativ restrâns de icoane cunoscute, dificil de localizat geografic și imposibil de atribuit vreunui pictor, deoarece, cu o singură excepție, nici una din lucrările cunoscute nu poartă semnătură de zugrav, formează un tot artistic aparte. Singurul dat pe care-l cunoaștem și care ar putea constitui, eventual, un punct de plecare în cercetarea aprofundată a acestui deosebit de interesant grup de icoane, cercetare pe deplin justificată de valoarea lor estetică și semnificația lor pentru pictura bănățeană, îl constituie *Ușile Împărătești* de la Biserica de lemn din Drinova (jud. Timiș) (il. 305, cat. 168), realizate în anul 1745 de zugravul Grigorie¹⁰⁰. Cu toate că asemănările sunt de ordin formal general și insuficiente pentru a putea face afirmația că fac parte din aceeași școală, totuși ar putea fi un indiciu, o legătură între creația lui Grigore Zugravul și pictorii rămași anonimi, creatori ai acestor atât de interesante și specifice icoane.

Integrându-se în linii generale în *școala rurală*, aceste icoane formează totuși un grup stilistic distinct, fără îndoială cel mai interesant, mai original, din creația pictorilor de icoane bănățeni. Ele poartă amprenta unei viziuni proprii deosebite. Semifigurile sfinților, căci nu cunoaștem deocamdată din acest grup stilistic decât icoane împărătești inspirate din iconografia secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, nu sunt lipsite de monumentalitate. Dar esența creației lor o constituie decorativitatea, eleganța, seninătatea și sensibilitatea. Un desen fin, curgător, fără accente, este în deplină armonie cu cromatică delicată, diafană, ca de acuarelă, toate concurând la o expresie blândă, visătoare, lipsită de un dramatism accentuat al imaginii. Fundalul, stelat, discret, de pe care se desprind siluetele distinse ale figurilor, este și el tratat în laviuri străvezii de roșu stins sau albastru-verzui potolit, de sub care transpare preparația.

Este suficient să prezentăm aici doar două-trei icoane, mai bine conservate și restaurate, din acest grup stilistic, din care cunoaștem, până în prezent, doar vreo 15 opere, spre a ilustra convingător, sperăm, originalitatea și valoarea lor artistică. Astfel, *Arhanghelul Mihail* (il. 306, cat. 169)¹⁰¹, ce provine de la Biserica din Lățunaș (jud. Timiș), este reprezentativ pentru icoanele cu fondul albastru-verzui încălzit și estompat de roșul stins și ocrul figurii arhistrategului oștilor cerești, *Iisus Pantocrator* (il. 307)¹⁰² cu toate că are aceeași proveniență și a făcut parte din aceeași tâmplă cu prima icoană, are un fond roșu diafan care-i conferă mai multă căldură într-o armonie de nuanțe de roșu pal și ocră, înviorate doar de accentele de roșu aprins ale mafeiorului



305. *Bunavestire - Uși împăratești* (cat. 168)
1745
Grigorie Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București



306. *Arhanghelul Mihail* (cat. 169)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București



307. *Iisus Pantocrator*
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



308. *Iisus Pantocrator* (cat. 170)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara

Maicii Domnului și ale marginilor Evangheliei deschise subliniind parcă textul în limba română. De asemenea se distinge prin rafinamentul cromatic și sentimentul de supremă seninătate *Iisus Pantocrator* (il. 308, cat. 170) din biserica din Turnu Rueni. Opera cea mai realizată însă din punct de vedere artistic, din acest grup, este fără îndoială icoana ce-l reprezintă pe *Ioan Botezătorul* (il. 309, cat. 171)¹⁰³, a cărei proveniență inițială n-o cunoaștem. Imaginea Înaintemergătorului, reprezentat aici în chip de Înger al deșertului, ne impresionează adânc prin căldura coloritului și a expresiei chipului. Trăsăturile fine și blânde ale feței, modelate în ocruri și rozuri, încadrate de barbă și plete castanii ce-i cad pe umeri, aripile care abia se întrevăd de pe fondul valorat în nuanțe roșii străvezii, punctat discret de stelute, calmul gesticii maiestuoase alcătuiesc o imagine de sentimente lirice și profund umane.

Și cu toate că acest grup de icoane, databile cu mijlocul veacului al XVIII, poate ar fi trebuit să-l plasăm în ordine cronologică în cadrul acestui capitol care tratează icoanele bănățene, ne-am permis să-l discutăm la sfârșitul lui, deoarece, după aprecierea noastră, constituie, după cum am mai spus, cel mai interesant și semnificativ aport al acestei școli, aducând o contribuție originală și specifică la pictura de icoane românești (il. 310).



309. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (cat. 171)
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului
Timișoara



310. *Iisus Pantocrator*
mijlocul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

ELEMENTE DE TEHNICA



Într-o prezentare a icoanelor românești, oricât de succintă ar fi ea, este necesar să abordăm și aspectele tehnicii în care au fost realizate. Pentru o mai bună înțelegere a unei opere de artă în general, este necesară cunoașterea, cel puțin în linii mari, a tehnologiei folosite de creatorul ei. Această necesitate este cu atât mai evidentă cu cât abordarea icoanelor românești drept opere de artă plastică este mai puțin frecventă, iar cunoașterea materialelor și substanțelor, metodelor și procedeele folosite de iconarii noștri pentru materializarea în operă, într-un limbaj specific artei lor, înlesnește înțelegerea ideilor, sentimentelor și sensibilității unor artiști din epoci de mult apuse.

O icoană, la fel ca orice altă operă de artă, în afara gestului creator care-i conferă calitatea estetică, presupune o sumă de materiale și cunoștințe tehnice acumulate, perfecționate, iar apoi uitate treptat pe parcursul veacurilor.

Principalul suport al stratului pictural la o icoană îl constituie lemnul, sub forma uneia sau a două scânduri, și doar în cazuri excepționale trei sau chiar mai multe, care sunt necesare unor icoane de foarte mari dimensiuni. Grosimea scândurii sau cum se mai numește a *blatului* variază, de obicei, între 2 și 4 cm. Se alegea un lemn bine uscat în timp, fără noduri sau alte defecte. Adesea era fiert la foc mic timp îndelungat spre a se evita, în timp, apariția crăpăturilor. Lemnul cel mai frecvent folosit pentru icoanele din Țara Românească și Moldova era teiul, însă uneori se utiliza și cel de plop sau, mai rar, anin. Iconarii transilvăneni foloseau de obicei scânduri de brad și numai arareori de tei, în special în zonele din sud. Îmbinarea a două sau a mai multor blaturi se făcea prin lipire cu clei animal sau de caseină, iar uneori și cu ajutorul unor cepuri de lemn. Spre a asigura trănicia suportului, blaturile erau întărite pe spate cu două traverse, tot din lemn, semiîngropate. Relieful traverselor și profilul lor variaua de la regiune la regiune și de la epocă la epocă. În unele cazuri, pentru a întări și mai mult suportul, pe partea ce urma să primească pictura, pe locul de îmbinare a blaturilor, se lipeau fâșii de pânză de in sau cânepă. Astfel consolidat, pe suportul de lemn se aplicau, prin pensulare, două-trei straturi subțiri de clei animal diluat, spre a face o cât mai bună aderență a grundului la lemn.

Grunduirii i se acorda o atenție deosebită, fiind stratul destinat să primească nemijlocit pictura. Pentru a fi cât mai rezistent și perfect neted, acesta era făcut de obicei din gips² de bună calitate și clei, și doar arareori din cretă. Se aplica în straturi succesive, numeroase, de diferite grosimi.

Grosimea și calitatea grundului – uniformitatea, aderența între straturile succesive și la blat, finețea rețelei de cracheluri sau chiar lipsa lor – sunt adesea elemente prețioase în cercetare, indicând un atelier de vechi și bune tradiții.

Spre deosebire de țările române extramontane, în Transilvania suportul stratului pictural este format, de obicei, din scânduri de brad, consolidate pe spate cu traverse mai puțin îngropate, iar relieful ramelor, cu puține excepții, nu este lăsat din grosimea blatului, cum se întâmplă de cele mai multe ori în Moldova și Țara Românească, ci obținut prin suprapunerea și fixarea unor baghete, al căror profil, uneori – cum este în cazul icoanelor maramureșene –, este complicat și acoperit adesea cu ornamente pictate. Grundul icoanelor transilvănene este adesea foarte subțire, fără să aibă un număr suficient de straturi care să-i confere o mai mare durabilitate.

Uneori, în special în Moldova veacului al XVI-lea, suportul de lemn era acoperit cu preparatie (grund) și pe spate, spre a izola și feri în măsură egală blaturile de variațiile de umiditate și temperatură, factorii cei mai nocivi pentru operele de artă, în general, dar mai ales pentru cele realizate în tehnica temperiei pe lemn.

Pe suprafața ultimului strat de preparatie, de o netezime perfectă, lustruită, înainte de uscarea completă, se inciza cu un vârf ascuțit schița generală a compoziției sau figurii. Examinând cu atenție o icoană, ajutați de o lumină razantă care reliefează toate denivelările, vom observa inciziile, făcute în grund, ce conturează figurile și, chiar dacă nu au fost ulterior respectate cu strictete, ele ne indică în mare, prin paginație și proporții, intențiile inițiale ale artistului.

Însă nu toate atelierile și nu toți iconarii foloseau această metodă. Unii dintre ei au renunțat la incizii și făceau eboșa compoziției cu culoare pe grundul sidefiu. De regulă, pentru executarea acestor crochiuri se folosea o culoare de pământ ocru-brun, de diferite nuanțe.

După cum era de așteptat, unele atelierile de pictură foloseau ambele procedee preliminare, în prima fază incizau contururile, în cea următoare o îmbogățeau, precizând schița prin culoare de pământ (*il. 311*).

Este necesar să amintim cu această ocazie că atât compozițiile, cât și figurile de sfinți izolate erau copiate prin incizare, desen cu baț sau pauzate după desenele existente în atelierile sau la pictori, conforme cu prototipurile și erminiile³.

După terminarea eboșei, iconografia operei era conturată în linii generale, iar spațiile ce urmau să primească diferite destinații erau delimitate cu claritate putându-se trece la faza următoare, aceea a finisării diferențiate a suprafețelor de pictat. Partea rezervată fondului de aur primea de obicei o peliculă fină de culoare roșie sau cărămizie, pentru a da căldură foței de aur ce se aplica ulterior. Zonele rezervate pictării carnației erau acoperite cu proplasmă – un strat de culoare brun-verzuie care servea drept fond și apărea în lucrarea finisată în zonele de umbră.

În Transilvania, în locul foței de aur era folosită foța de staniu, sau mai rar de argint, care, datorită peliculei de verni-gălbui cu care se finisa lucrarea, părea a fi de aur. În anumite perioade, din cauza concepției sau din lipsa mijloacelor materiale, cum era cazul românilor din Transilvania, fondul de aur era înlocuit cu unul ocru-galben, albastru sau – cum ar fi cazul amintit în Moldova veacului al XVII-lea – roșu.

Urma pictarea fundalurilor de arhitectură, a peisajelor stâncoase și a veșmintelor personajelor. Culoarele erau așternute cu pensule foarte fine, în funcție de eboșă, în straturi nevalorate, în pete mari ce urmăreau desenul, în succesiuni de tonuri de la cele închise (brun, brun-verzui etc.) spre cele mai deschise, în funcție de culoarea vestimentației personajelor sau a clădirilor. Spre a obține efectul scontat se folosea adesea suprapunerea unor straturi subțiri, transparente ale aceleiași culori, de diferite nuanțe, respectându-se, de regulă, succesiunea de la închis spre deschis. Un asemenea procedeu de a picta este denumit adesea *culoare peste culoare*. Finisarea acestor zone se făcea prin *luminarea* veșmintelor sau construcțiilor cu culori amestecate cu mult alb de ceruză, accentele fiind puse numai cu ceruză fără amestec cu alt pigment. *Luminarea* veșmintelor unor personaje de mare importanță în ierarhie, cum ar fi Iisus, se făcea cu ajutorul unor striatii de aur. Folosirea exagerată a striatiilor de aur pe veșminte, arhitectură sau jilțuri, este un indiciu că icoana a fost realizată într-o epocă mai târzie (sfârșitul secolului al XVII-lea sau secolul al XVIII-lea).

Ultima și cea mai importantă etapă în zugrăvirea unei icoane era realizarea carnației – în special a fețelor și mâinilor personajelor –, a acelor părți din corpul uman care rămâneau neacoperite de vestimentație. După știința cu care reușea a zugrăvi chipurile, expresia lor, după finețea și delicatetea trecerilor de la un ton la altul, se măsura măiestria unui pictor de icoane și de aceea însuși șeful de atelier sau șeful de echipă – în cazul în care intervenea diviziunea muncii în lucrul colectiv – îi revenea această sarcină de răspundere.

Având pregătite din vreme diferite nuanțe de *culoare pentru carne*⁴ – ocră-marونی, ocră, ocră cu roșu, roșu, alb –, artistul începea pictarea chipurilor pentru a așterne peste proplasma brun-verzuie sau brună un strat de *glycasm*⁵ sau *de îndulcire* – intermediar între tonalitatea rece și profundă a proplasmei și ocurile calde, reliefante ale carnației. Urma suprapunerea „culorilor pentru carne”, fine, transparente, în aceeași succesiune de la închis spre deschis, accentele pe locurile reliefate, luminate, fiind puse în amestecuri de ocră cu mai mult roșu și alb. Accentele finale – așa-numitele *blicuri* – sunt puse cu alb, desăvârșind construcția formelor și expresia. Numărul și finețea straturilor de culoare, măiestria cu care erau sugerate profunzimea și relieful, virtuozitatea cu care erau puse blicurile, sau absența lor, sunt tot atâția factori care îngăduie aprecierea realizării artistice și, în același timp, constituie indici prețioși pentru datarea și chiar, uneori, pentru realizarea operei.

Culoarele, sau mai precis pigmentii folosiți de zugravii noștri în parte erau importați, însă în bună parte erau *fabricați* în țară, fiecare atelier, fiecare zugrav știa să le prepare și să le amestece, acesta fiind unul din principalele *secrete ale meseriei*. Numeroasele rețete de preparare a culorilor din erminii, copiate și recopiate în decursul veacurilor, reprezintă dovezi convingătoare că iconarii noștri știau să-și pregătească singuri culoarele. Însă tot atât de evident este și faptul că anumiți pigmenti, care nu se găseau în țară sau se doreau de calitate superioară erau aduși de peste graniță, cum a fost, de exemplu, cazul lui Miha Zugravul, ambasador la Veneția al lui Mihai Viteazul, care a pictat Biserica Mănăstirii Călușu.

Numărul destul de restrâns al culorilor folosite nu i-a împiedicat pe zugravii de icoane – de altfel ca și pe cei de pictură murală – să făurească opere de o remarcabilă ținută artistică. Prin amestecuri, gradări, suprapuneri sau juxtapuneri, ei au reușit să creeze iluzia unei palete largi.

Din numeroasele analize de laborator se poate constata că în afara negrului de cărbune, care este de origine vegetală, culoarele folosite de zugravi sunt de origine minerală. Din analizele efectuate, culoarea *indigo*, tot de origine vegetală, pomenită în erminii⁶, nu apare decât în câteva cazuri și atunci în amestec cu alți pigmenti.

Este cazul să subliniem aici că probele pentru analizele chimice de laborator au fost prelevate din opere în curs de restaurare sau într-o stare avansată de degradare și din zone care nu afectau integritatea lor, de cele mai multe ori fiind luate mici fragmente deja desprinse sau căzute. Aceasta a dus inevitabil la omisiunea prelevării unor pigmenti ca cei folosiți la pictarea carnației – proplasma și ceruza blicurilor. Un alt aspect al cercetării – nedistructivă de această dată – care vine să completeze analizele de laborator, în special privind procedeele, l-a constituit examinarea operelor la stereo-microscop binocular în diferite lumini.

Majoritatea culorilor, cum ar fi unele nuanțe de verde sau roșu, ocurile sau brunurile, sunt culori de pământ cu conținut bogat în metale, folosite în pictură în stare naturală, sau după o preparare prealabilă nu prea complicată, cum ar fi arderea. Tot de origine minerală sunt și albul de plumb, cinabrul sau verdele de aramă, pentru a căror *fabricare* însă erau necesare operațiuni mai complicate. Procedeele de preparare sau *fabricare* ale unor culori le sunt închinete numeroase capitole din erminii și din *Tratatul de pictură* al lui Cennino Cennini, deoarece mulți dintre pigmentii folosiți erau preparați chiar în atelierele zugravilor. Tot în aceste interesante și extrem de importante documente de epocă aflăm și indicații privind compatibilitatea sau incompatibilitatea unor amestecuri sau a juxtapunerii unor culori, precum și reacția lor în timp și la diferiți agenți exteriori.

Cu privire la pigmenti am crezut de cuviință să *dăm tabelele de mai jos*, în care sunt prezentate rezultatele analizelor efectuate⁷. Este necesar să atragem atenția că cele circa 150 de probe prelevate de pe 100 de icoane, din diferite zone ale țării și din diferite epoci, au fost selecționate după criteriul complexității elementelor pe care le

cuprindeau, fiind astfel mai concludente. Cu toate că suntem conștienți că numărul icoanelor analizate este mic și că este prematur să se tragă concluzii definitive, aceste tabele, analizate cu atenție, sunt totuși relevante, permițând, chiar în aceste condiții, să constituie un punct de orientare.

Culorile folosite de zugravii transilvăneni dovedesc adesea o exigență mai scăzută față de cunoașterea și prepararea lor, iar suprapunerea lor succesivă în mai puține straturi nu ducea totdeauna la efectul scontat, la sugerarea adâncimii și transparenței. De aici rezultă, în parte, și efectul decorativ al icoanelor transilvănene.

După o măcinare mai fină sau mai puțin fină, adecvată fiecărui pigment pentru a se obține maximum din însușirile sale, pigmentii, pentru a putea fi folosiți în pictură, sunt amestecați cu un liant, în funcție de care este denumită și tehnica picturii în care a fost executată opera. Zugravii de icoane până în secolul al XIX-lea și chiar mai târziu, după introducerea pe scară largă în pictura noastră a culorilor de ulei, pictau în tehnica tempera. Pictura în tempera folosește drept liant pentru pigmenți o emulsie. În pictura de icoane, liantul folosit era o emulsie pe bază de gălbenuș de ou de găină. Fără să poată fi identificat cu precizie prin analize de laborator, deoarece în decurs de secole și-a modificat însăși natura sa internă, prezența în analizele chimice calitative a unor substanțe organice constituente ale oului, rețetele transmise de erminii, precum și tradițiile de atelier, ne îndreptătesc această afirmație, că liantul de bază folosit în pictura noastră în tempera pe lemn era gălbenușul de ou.

Pentru a proteja pelicula de culoare împotriva factorilor fizico-chimici din mediul înconjurător, precum și pentru a da strălucire și adâncime culorilor tempera, care după uscare devin foarte vulnerabile, iconarii acopereau suprafața pictată cu un strat subțire de verni. Importanța acordată verniurilor de către zugravii de icoane este reflectată de numărul lor mare de rețete aflate în erminii⁸.

Verniul este o substanță formată din rășini, uleiuri, solvenți, la care uneori se adăuga un colorant, în funcție de natura rășinilor (de brad, colofoniu, santal, sandarac, mastic etc.), a uleiului (de în, nucă, floarea-soarelui, cânepă etc.) și solventului (spirt, nef, terebentină etc.). Pelicula de verni – întinsă cât mai uniform posibil pe întreaga suprafață pictată – este mai dură sau mai puțin dură, mai casantă sau mai elastică, mai colorată sau mai neutră. Uneori, pentru o mai bună conservare a anumitor culori, pictura era acoperită, parțial sau total, cu o peliculă intermediară foarte subțire de clei. Rășinile și uleiurile folosite la prepararea verniului aveau inițial o tentă caldă, ce se accentua în timp, căpătând în decursul vremii o culoare gălbuie. Cunoșcând aceste proprietăți, care influențau asupra aspectului general al operei, iconarii își concepeau și-și calculau astfel paleta încât icoana să fie considerată finită, având aspectul dorit, abia după vernisarea ei. Grăitor în această privință este aspectul destul de violent al culorilor după înlăturarea, adesea foarte dificilă și nedorită, a verniului original în procesul de restaurare. Spre exemplu, perceperea acelor porțiuni pictate în albastru care apar drept verzi – în conformitate cu cerințele iconografice – datorită stratului gălbui al verniului. Putem deci considera că în cazul picturii tempera pe lemn, verniul face parte integrantă din însuși stratul pictural, acțiunea lui nefiind limitată doar la



funcția de protecție. Este necesar să precizăm că aspectul actual al numeroaselor icoane, încă nerestaurate, nu se datorește numai alterării verniului original, ci și repetatelor acoperiri cu ulei de candle, pentru a le reda strălucirea care se alterează și își închide culoarea într-un timp relativ scurt.

În încheierea succintei prezentări a aspectelor tehnice din pictura de icoane, dorim să subliniem că ele au un caracter general, că în diferite epoci, zone sau ateliere – păstrând principiul – zugravii le-au aplicat diferențiat, în funcție de tradiție, posibilități, pricepere și cerințele timpului.

311. *Rugul arzând* (cat. 90)
detaliu

Tabel I. Date despre icoanele luate în studiu

Nr.	Titlu	Proprietar	Proveniență	Datare (secol)
1.	Maica Domnului cu Pruncul	MNAR***	iconă grecească	XVI
2.	Sfântul Dumitru	M.* Cozia	Țara Românească	XVI
3.	Sfântul Teodor Tiron	M. Cozia	Țara Românească	XVI
4.	Sfântul Dumitru	M. Cozia	Țara Românească	XVI
5.	Maica Domnului cu Pruncul	M. Antim	Țara Românească	XVI
6.	Sfântul Gheorghe	M. Cozia	Țara Românească	XVI
7.	Sfântul Ioan Botezătorul și Arhanghelul Mihail	M. Antim	Țara Românească	XVI
8.	Maica Domnului și Arhanghelul Mihail	M. Antim	Țara Românească	XVI
9.	Iisus Pantocrator	M. Pângărați	Țara Românească	XVI
10.	Fecioara cu Pruncul	M. Pângărați	Țara Românească	XVI
11.	Maica Domnului	M. Pângărați	Țara Românească	XVI
12.	Triptic: De Tine se bucură	MNAR 776/112119	Grecească	XVI
13.	Sfântul Nicolae	M. Sucevița	Moldova	XVI
14.	Bunavestire	M. Văratec	Moldova	XVI
15.	Iisus Pantocrator	M. Sucevița	Moldova	XVI
16.	Maica Domnului	M. Humor	Moldova	XVI
17.	Adormirea Maicii Domnului	M. Humor	Moldova	XVI
18.	Iisus Pantocrator	M. Humor	Moldova	XVI
19.	Arhanghelul Mihail	M. Humor	Moldova	XVI
20.	Iisus Pantocrator	M. Humor	Moldova	XVI
21.	Intrarea Domnului în Ierusalim	M. Câmpulung Moldovenesc	Moldova	XVI
22.	Arhanghelii Mihail și Gavriil	M. Secu (nr. 42)	Moldova	XVI
23.	Sinodul Sfinților	M. Agapia (nr. 8)	Moldova	XVI
24.	Botezul lui Iisus	M. Văratec	Moldova	XVI
25.	Maica Domnului	M. Sighet	Transilvania	XVI
26.	Triptic: Aripă de altar	B.** Bica-Mănăstireni	Transilvania	XVI
27.	Iisus Pantocrator	M. Antim	Țara Românească	XVI-XVII
28.	Icoană dublă de Sărbătoare: Fecioara și Sfântul Panohie	M. Sucevița	Moldova	XVI-XVII
29.	Sfântul Ioan Botezătorul	M. Neamț	Moldova	XVI-XVII
30.	Învierea lui Lazăr	M. Sucevița	Moldova	XVI-XVII
31.	Sfântul Ioan Teologul	B. Putna	Moldova	XVI-XVII
32.	Apostolul Marcu	B. Iași	Moldova	XVI-XVII
33.	Icoană cu Sfinți și Relicve	MNAR 126/1328	Țara Românească	XVII
34.	Sfântul Dumitru tronând	MNAR 446/11789	Țara Românească	XVII
35.	Sfântul Ioan	MNAR 368/11711	Țara Românească	XVII
36.	Sfântul Gheorghe	MNAR 764/12107	Țara Românească	XVII
37.	Proorocul Avacum	MNAR 122/11465	Țara Românească	XVII
38.	Constantin Brâncoveanu	Copie?	Țara Românească	XVII
39.	Iisus Împărat și Ierarh	M. Neamț	Moldova	XVII
40.	Apostolul Iacob	B. Neamț-Vânătoru	Moldova	XVII
41.	Maica Domnului	M. Agapia	Moldova	XVII
42.	Sfântul Gheorghe	M. Văratec	Moldova	XVII
43.	Maica Domnului	M. Humor	Moldova	XVII
44.	Iisus Pantocrator	M. Neamț	Moldova	XVII
45.	Sacrificiul lui Adam	MNAR 859/12202	Moldova	XVII
46.	Triptic: Răstignirea	MNAR 776/11219	Grecească	XVII
47.	Cinci Sfinți martiri	MNAR 1426/72606	Moldova	XVII
48.	Sfântul Nicolae	M. Sucevița	Rusească	XVII
49.	Înălțarea Crucii	M. Sucevița	Rusească	XVII
50.	Fără titlu	M. Antim	Țara Românească	XVII-XVIII

Nr.	T
51.	Apostolul Luca
52.	Triptic
53.	Iisus Pantocrator
54.	Fecioara cu Pruncul
55.	Sfântul Ioan Botezătorul
56.	Sfântul Nicolae
57.	Maica Domnului cu Pruncul
58.	Sfântul Ioan Botezătorul
59.	Maica Domnului cu Pruncul
60.	Nașterea Domnului
61.	Sfântul Ștefan, Sfântul Lazăr
62.	Înălțarea
63.	Fecioara cu Pruncul
64.	Fecioara cu Pruncul
65.	Răstignirea
66.	Nașterea și Învierea lui Lazăr
67.	Iisus Ierarh
68.	Iisus Ierarh
69.	Iisus Hristos
70.	Sfântul Nicolae
71.	Maica Domnului
72.	Sfântul Ioan Botezătorul
73.	Învierea
74.	Iisus Împărat și Mare Arhanghel
75.	Iisus Pantocrator
76.	Iisus Împărat și Mare Arhanghel
77.	Adormirea Maicii Domnului
78.	Maica Domnului tronând
79.	Iisus Împărat și Mare Arhanghel
80.	Adormirea Maicii Domnului
81.	Iisus Pantocrator
82.	Sfântul Ioan Botezătorul
83.	Prăznicar dublu
84.	Fecioara cu Pruncul
85.	Sfintele Paraschiva și Maria
86.	Adormirea Maicii Domnului
87.	Iisus Hristos
88.	Înălțarea Crucii
89.	Sfântul Gheorghe
90.	Sfinții Serghe și Vlahe
91.	Fecioara cu Pruncul
92.	Înălțarea
93.	Fără titlu
94.	Maica Domnului
95.	Fecioara cu Pruncul
96.	Răstignirea
97.	Fecioara cu Pruncul
98.	Arhanghelul Mihail
99.	Fuga în Egipt
100.	Sfântul Ilie
101.	Iisus Pantocrator
102.	Adormirea Maicii Domnului
103.	Apostolul Pavel

Proveniență	Datare (secol)
iconă grecească	XVI
Tara Românească	XVI
Tara Românească	XVI
Tara Românească	XVI
Tara Românească	XVI
Tara Românească	XVI
Tara Românească	XVI
Tara Românească	XVI
Tara Românească	XVI
Tara Românească	XVI
Tara Românească	XVI
Grecească	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Moldova	XVI
Transilvania	XVI
Transilvania	XVI
Tara Românească	XVI-XVII
Moldova	XVI-XVII
Moldova	XVI-XVII
Moldova	XVI-XVII
Moldova	XVI-XVII
Moldova	XVI-XVII
Tara Românească	XVII
Tara Românească	XVII
Tara Românească	XVII
Tara Românească	XVII
Tara Românească	XVII
Tara Românească	XVII
Moldova	XVII
Moldova	XVII
Moldova	XVII
Moldova	XVII
Moldova	XVII
Moldova	XVII
Moldova	XVII
Grecească	XVII
Moldova	XVII
usească	XVII
usească	XVII
Tara Românească	XVII-XVIII

Nr.	Titlu	Proprietar	Proveniență	Datare (secol)
51.	<i>Apostolul Luca</i>	MNAR 17/11360	Țara Românească	XVII-XVIII
52.	<i>Triptic</i>	M. Agapia	icoană grecească	XVIII
53.	<i>Iisus Pantocrator</i>	MNAR 789/12132	Țara Românească	XVIII
54.	<i>Fecioara cu Pruncul</i>	MNAR 1210/69168	Țara Românească	XVIII
55.	<i>Sfântul Ioan Botezătorul</i>	MNAR 144/11487	Țara Românească	XVIII
56.	<i>Sfântul Nicolae</i>	MNAR 118/11461	Țara Românească	XVIII
57.	<i>Maica Domnului cu Pruncul</i>	MNAR 1177/16156	Țara Românească	XVIII
58.	<i>Sfântul Ioan Botezătorul</i>	MNAR 174/11517	Țara Românească	XVIII
59.	<i>Maica Domnului cu Pruncul</i>	MNAR 1101/12444	Țara Românească	XVIII
60.	<i>Nașterea Domnului</i>	M. Cotroceni 13/3437	Țara Românească	XVIII
61.	<i>Sfântul Ștefan, Sfântul Laurențiu</i>	MNAR 1265/15978	Țara Românească	XVIII
62.	<i>Înălțarea</i>	B. Târgoviște-Stelea	Țara Românească	XVIII
63.	<i>Fecioara cu Pruncul</i>	MNAR 1000/12343	Țara Românească	XVIII
64.	<i>Fecioara cu Pruncul</i>	MNAR 1262/15975	Țara Românească	XVIII
65.	<i>Răstignirea</i>	MNAR 1461/78123	Țara Românească	XVIII
66.	<i>Nașterea și învierea lui Lazăr</i>	MNAR 1015/1238	Țara Românească	XVIII
67.	<i>Iisus Ierarh</i>	MNAR 894/12237	Țara Românească	XVIII
68.	<i>Iisus Ierarh</i>	MNAR 449/11792	Țara Românească	XVIII
69.	<i>Iisus Hristor</i>	MNAR 733/12076	Țara Românească	XVIII
70.	<i>Sfântul Nicioiae</i>	MNAR 1164/12507	Țara Românească	XVIII
71.	<i>Maica Domnului</i>	MNAR 982/12325	Țara Românească	XVIII
72.	<i>Sfântul Ioan Botezătorul</i>	—	Țara Românească	XVIII
73.	<i>Învierea</i>	MNAR 438/11781	Țara Românească	XVIII
74.	<i>Iisus Împărat și Mare Arhiereu</i>	MNAR 156/11499	Țara Românească	XVIII
75.	<i>Iisus Pantocrator</i>	MNAR 147/11490	Țara Românească	XVIII
76.	<i>Iisus Împărat și Mare Arhiereu</i>	MNAR 138/11481	Țara Românească	XVIII
77.	<i>Adormirea Maicii Domnului</i>	MNAR 600/11943	Țara Românească	XVIII
78.	<i>Maica Domrului tronând</i>	MNAR 12/11355	Țara Românească	XVIII
79.	<i>Iisus Împărat și Mare Arhiereu</i>	MNAR 724/12067	Țara Românească	XVIII
80.	<i>Adormirea Maicii Domnului</i>	MNAR 70/11403 B. Văleni	Țara Românească	XVIII
81.	<i>Iisus Pantocrator</i>	MNAR 251/11594	Țara Românească	XVIII
82.	<i>Sfântul Ioan Botezătorul</i>	MNAR 1207/69165	Țara Românească	XVIII
83.	<i>Prăznicar dublu</i>	MNAR 507/11850	Țara Românească	XVIII
84.	<i>Fecioara cu Pruncul</i>	MNAR 716/12059	Țara Românească	XVIII
85.	<i>Sfintele Pareschiva și Marina</i>	MNAR 410/11753	Țara Românească	XVIII
86.	<i>Adormirea Maicii Domnului</i>	MNAR 264/11607	Țara Românească	XVIII
87.	<i>Iisus Hristos</i>	MNAR 441/11784	Țara Românească	XVIII
88.	<i>Înălțarea Crucii</i>	MNAR 415/11758	Țara Românească	XVIII
89.	<i>Sfântul Gheorghe</i>	M. Neamț	Moldova	XVIII
90.	<i>Sfinții Serghie și Vlahe</i>	MNAR 1220/16001	Moldova	XVIII
91.	<i>Fecioara cu Pruncul</i>	B. Cârligul, Roman	Moldova	XVIII
92.	<i>Înălțarea</i>	MNAR 510/11853	Moldova	XVIII
93.	<i>Fără titlu</i>	MNAR 2654	Transilvania	XVIII
94.	<i>Maica Domnului</i>	Muzeu, Făgăraș	Transilvania	XVIII
95.	<i>Fecioara cu Pruncul</i>	MNAR 469/11812	Transilvania	XVIII
96.	<i>Răstignirea</i>	MNAR 1114/12457	Transilvania	XVIII
97.	<i>Fecioara cu Pruncul</i>	MNAR 1067/12410	Transilvania	XVIII
98.	<i>Arhanghelul Mihail</i>	MNAR 1104/12447	Transilvania	XVIII
99.	<i>Fuga în Egipt</i>	MNAR 1441/76226	Transilvania	XVIII
100.	<i>Sfântul Ilie</i>	MNAR 284/11627	Transilvania	XVIII
101.	<i>Iisus Pantocrator</i>	B. Lugoj	Transilvania	XVIII
102.	<i>Adormirea Maicii Domnului</i>	MNAR 445/11788	Țara Românească	XVIII-XIX
103.	<i>Apostolul Pavel</i>	MNAR 116/11459	Țara Românească	XVIII-XIX

Proveniență	Datare (secol)
Țara Românească	XVIII-XIX
Moldova	XVIII-XIX
Moldova	XVIII-XIX
Transilvania	XVIII-XIX
Țara Românească	XIX
Țara Românească	XIX
Țara Românească	XIX
Transilvania	XIX
Transilvania	XIX
Transilvania	XIX

Tabel II. Rezultate obținute pentru icoanele din Transilvania

□ prezent; ▽ prezent în grund, în amestec; ◇ prezent ca grund

113	112	111	107	101	100	99	98	97	96	95	94	93	26	25	Nr./pigment
□		□	□		□	□	□	□	□	▽	□	□	□		Gips
				□						▽				□	Cretă
	◇		□	□							□	□		□	Alb de plumb
															Masicot și litargă
													□		Auripigment și realgar
									□						Ocru galben
□	□	□		□	□	□	□	□	□			□			Miniu (Roșu de plumb)
			□			□			□				□		Cinabru
			□			□	□	□						□	Ocru roșu
			□												Azurit
							□				□		□		Indigo
	□				□				□						Albastru de Prusia
															Lapislazuli
										□				□	Malahit
				□								□	□		Verdigris
□			□	□				□							Bruni și negrii
	□	□	□										□		Aur
				□					□						Argint
□										□		□			Staniu

Tabel IIIa. Rezultate obținute pentru icoanele din Țara Românească

□ prezent; ▽ prezent în grund, în amestec; ◇ prezent ca grund

63	62	61	60	59	58	57	56	55	54	53	52	51	50	38	37	36	35	34	33	27	13	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	Nr./pigment
□		□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□		□	▽	□	□	□	□	□	▽	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	Gips
																▽						▽											Cretă
□	◇			□		□	□	□	□	□				□	□	□	□	□			□		□	□	□					□			Alb de plumb
				□																					□					□	□		Masicot
				□										□																			Auripigment
							□									□								□					□		□		Galben de fier
□	□				□	□	□					□			□	□	□	□	□											□	□		Miniu
□		□	□	□		□		□						□				□					□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	Cinabru
□	□		□	□			□											□		□	□	□		□			□	□	□			□	Ocru roșu
		□								□																	□	□	□	□	□		Azurit
							□				□					□									□								Indigo
						□	□																										Albastru de Prusia
																																	Lapislazuli
□						□	□										□																Malahit
																	□																Verdigris
	□			□		□	□	□						□	□	□									□		□						Bruni și negrii
□	□	□	□			□	□	□	□			□	□	□	□		□		□		□	□			□	□	□	□		□	□	□	Aur
																																	Argint
																																	Staniu

Tabel IIIb. Rezultate obținute pentru icoanele din Țara Românească

□ prezent; ▽ prezent în grund, în amestec; ◇ prezent ca grund

110	109	108	104	103	102	88	87	86	85	84	83	82	81	80	79	78	77	76	75	74	73	72	71	70	69	68	67	66	65	64	63	Nr./pigment		
□	□	□	□	□	□			□		□		□		□	□	□	□	□		□			□	□	□	□	□	▽	□	▽	□	Gips		
						□			□		□		□						□					□				▽				Cretă		
	□	□	□	□	□	□	◇															◇		□	□	□	□			▽	□	Alb de plumb		
								□	□													□					□					Masicot		
																																	Auripigment	
	□						□		□																								Galben de fier	
			□	□								□					□							□	□	□	□	□	□	□		□	Miniu	
	□		□	□	□	□				□	□	□	□	□	□	□			□				□	□	□					□	□	Cinabru		
□						□		□																□	□	□						□	Ocru roșu	
																			□	□								□	□				Azurit	
																								□									Indigo	
	□		□	□	□		□		□	□	□		□									□	□										Albastru de Prusia	
																																		Lapislazuli
	□																								□	□	□					□	Malahit	
				□																			□	□	□								Verdigris	
	□	□			□					□													□			□	□	□					Bruni și negrii	
			□	□	□													□	□				□	□		□		□	□	□	□	Aur		
																																	Argint	
																									□								Staniu	

Tabel IV. Rezultate obținute pentru icoanele din Moldova

□ prezent; ▽ prezent în grund, în amestec; ◇ prezent ca grund

106	105	92	91	90	89	49	48	47	46	45	44	43	42	41	40	37	32	31	30	29	28	24	23	22	21	20	19	18	17	16	15	14	12	Nr./pigment
□	□	□	□	□	□			□	□	□	▽	□	▽	▽	□	□	□	□		□		□	□	□	□		□	□	□	□		□		Gips
						□	□						▽	▽				□		□				□						□		□	Cretă	
					□				□		□			□	□			□		□				□		□				□	□	□	Alb de plumb	
																								□									Masicot	
																																	Auripigment	
											□					□						□											Galben de fier	
	□			□						□															□			□					Miniu	
		□		□	□				□	□	□	□	□	□	□		□			□		□	□	□			□	□			□		Cinabru	
□			□			□	□		□					□		□	□	□	□	□				□			□					□	Ocru roșu	
													□	□	□					□	□		□				□	□			□	□	Azurit	
				□																													Indigo	
																																	Albastru de Prusia	
																								□								□	Lapislazuli	
											□	□																					Malahit	
				□																													Verdigris	
						□														□	□	□	□			□			□	□			Bruni și negrii	
				□			□	□			□	□		□		□	□	□	□	□		□	□	□	□			□	□	□	□		Aur	
									□																								Argint	
																																		Staniu

NOTE CATALOG BIBLIOGRAFIE

NOTE

Studiu introductiv

1. RENÉ HUYGHE, *Diale*, Paris, 1955, p. 210.
2. Pentru acest subiect începând cu Părinții Bisi din care amintim: SF sfintelor icoane; P. FLO l'Exarchat du Patriarch pp. 39-64; A.M. COC frumuseții invizibile", în nr. 1-2; P. EVDOCHIM ortodoxe", în *Bibliothē*, Niestle, Neuchâtel, 19 ANDREEV, „Inoc Zino Kondakovianum, 1939, „Soedinenie voprosa dogmaticoi“, în *Semina* 48; L. OUSPENSKY, *E l'Église orthodoxe. Éditio Europe Occidentale*, P. 1989 au apărut și alte în artei ortodoxe.
3. Pentru problemele refer cadrelui său istoric se p artei și istoriei bizantine, de l'Empire Byzantin, v Istoria vizantinskoj živ ediția Moscova, 1986; C vol., Paris, 1925, 192 OSTROGOSRKY, *Histi* GRABAR, „Plotin et les în *Cahiers archeologiqu*
4. Cu privire la simbolism L. RÉAU, *L'iconograp* 1955; GER. DE CH STEROCKX, O. S. B., *Zodiaque*, Paris, 1966, care se ocupă de arta bi cuprind aspecte privind de l'art byzantin, *Fla* peinture byzantine, GER LAZAREV, *Istoria v* Moscova, 1948.
5. A. GRABAR, *Icônes M*
6. AL. EFREMOV, „Tripti XVI-lea“, în *Studii muz*
7. I. BARNEA, O. ILI bizantină, p. 13, cat. 54.
8. AL. ODOBESCU, *Înser*
9. Dintre scrierile căruia arheologică în România, România, București, 18
10. Amintim interesanta *Monastirile și bisericile* București, 1898.
11. Un interes deosebit îl p Academia Română în 1/ Române, Seria II, tom Muzeului Național de A
12. N. IORGA, „Icoana ro și *Les arts mineurs en R*

NOTE

Studiu introductiv

1. RENÉ HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, Ed. Flammarion, Paris, 1955, p. 210.
2. Pentru acest subiect există o vastă literatură teologică începând cu Părinții Bisericii și terminând cu studii moderne din care amintim: SF. IOAN DAMASCHINUL, *Cultul sfințelor icoane*; P. FLORENSKI, „L'icône”, în *Messenger de l'Exarchat du Patriarche russe en Europe Occ.*, nr. 65, 1969, pp. 39-64; A.M. COCAGNAC, „Icoana ortodoxă, oglinda frumuseții invizibile”, în *Vers l'unité chrétienne*, XXI (1968), nr. 1-2; P. EYDOCHIMOV, „Inițiere în interpretarea icoanei ortodoxe”, în *Bibliothèque Théologique*, Ed. Delacheaux et Niestle, Neuchâtel, 1965; V. CÂNDEA, *Messages*; N. ANDREEV, „Inoc Zinovii ob iconopocitanii”, în *Seminarium Kondakovianum*, 1939, pp. 259-278; G. OSTROGORSKI, „Soedinenie voprosa o sveatfih iconah s ristianscoi dogmaticoi”, în *Seminarium Kondakovianum*, 1927, pp. 35-48; L. OUSPENSKY, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe. Édition de l'Exarchat Patriarchal Russe en Europe Occidentale*, Paris, 1960, pp. 111-120. După anul 1989 au apărut și alte încercări de a aborda esența și estetica artei ortodoxe.
3. Pentru problemele referitoare la geneza artei creștine și a cadrului său istoric se poate consulta orice istorie serioasă a artei și istoriei bizantine, de exemplu: A. VASILIEV, *Histoire de l'Empire Byzantin*, vol. I-II, Paris, 1932; V. LAZAREV, *Istoria vizantijskoi živopisi*, vol. I-II, Moscova, 1948 sau ediția Moscova, 1986; CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, 2 vol., Paris, 1925, 1926; L. OUSPENSKY, *op. cit.*; G. OSTROGORSKI, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, 1956; A. GRABAR, „Plotin et les origines de l'Esthétique médiévale”, în *Cahiers archeologiques*, I, 1935, p. 15.
4. Cu privire la simbolism sunt utile de consultat și lucrările: L. RÉAU, *L'iconographie de l'art chrétien*, vol. I, Paris, 1955; GER. DE CHAMPEAUX DOM SEBASTIAN STEROCKX, O. S. B., *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, Paris, 1966, iar pentru estetică, în afara lucrărilor care se ocupă de arta bizantină în general și care de multe ori cuprind aspecte privind estetica: P. A. MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, 1959; A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Geneva, 1953, pp. 38-45, în special: V. LAZAREV, *Istoria vizantijskoi živopisi*, vol. I, cap. II, Moscova, 1948.
5. A. GRABAR, *Icônes Melkites*, p. 20.
6. AL. EFREMOV, „Triptic de școală italo-cretană din secolul al XVI-lea”, în *Studii muzeale*, nr. 5, 1971, pp. 13-28.
7. I. BARNEA, O. ILIESCU, C. NICOLESCU, *Cultura bizantină*, p. 13, cat. 54.
8. AL. ODOBESCU, *Însemnări*.
9. Dintre scrierile căruia ne interesează în special *Călătorie arheologică în România*, București, 1858 și *Monastirile din România*, București, 1862.
10. Amintim interesanta lucrare pentru timpul respectiv: *Monastirile și bisericile din România cu mici notițe istorice*, București, 1898.
11. Un interes deosebit îl prezintă *Raporturile sale susținute la Academia Română în 1886 și publicate în Analele Academiei Române*, Seria II, tom VIII, Secțiunea II, 1887 și *Catalogul Muzeului Național de Antichități*, București, 1906.
12. N. IORGA, „Icoana românească”, în *BCMI*, XXVI (1933) și *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. I, București, 1934.
13. V. DRĂGHICEANU, *Catalogul colecțiilor Comisiunii Monumentelor Istorice*, București, 1913.
14. Vezi lucrările autorului la Bibliografie.
15. V. BRĂTULESCU, „Icoane românești”, în *BCMI*, 1940, p. 106 și „Icoanele de familie ale lui Neagoe Basarab”, în *Biserica Ortodoxă Română*, 1961, nr. 7-8.
16. Vezi lucrările autorului la Bibliografie.
17. Vezi lucrările autorului la Bibliografie.
18. C. NICOLESCU, *Icoane vechi românești*, București, 1971.
19. M. PORUMB, *Icoane din Maramureș*, Cluj-Napoca, 1975 și *Pictura românească din Transilvania*, Cluj-Napoca, 1981, precum și numeroase studii citate în volumele mai sus menționate sau pomenite în lucrarea noastră.
20. I.B. MUREȘIANU, *Colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului*, Timișoara, 1973.
21. HORIA MEDELEANU, *Valori de artă veche românească*, Arad, 1986.
22. C. HEINRICH WENDT, *Rumänische Ikonenmalerei*, Erich Roth-Verlag, Eisenach, 1953.
23. Colectiv de autori, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. I, București, 1957.
24. V. VĂTĂȘIANU, „Istoria artei feudale în Țările române”, vol. I, București, 1959.
25. Colectiv de autori, *Istoria artelor plastice în România*, București, vol. I, 1969, vol. II, 1970.
26. C. NICOLESCU, *Icoane vechi românești*, București, 1971.
27. EVLIA CELEBI, „Seyahatname”, în *Călători*, vol. VI, p. 481.
28. ANDRÉ GRABAR, *Icônes Melkites*, p. 20.
29. Vezi V. DRĂGUȚ, *Dicționar*, București, 1976 – la termenii respectivi. De asemenea, pot fi folosite lucrările: CH. DIEHL, *Manuel l'art byzantin*, Paris, 1925, p. 166; A. GRABAR, „Deux iconostases”, în *Recueil des travaux de l'Institut des études byzantines*, nr. 7, 1961, Belgrad; M. WINKLER, „Réflexion sur l'iconostase”, în *Contacts*, 1960, p. 310; L. OUSPENSKI, „Problema iconostasului”, traducere apărută în revista *Mitropolia Banatului*, nr. 1-3 din 1965, cu o bogată bibliografie; M. CHATZIDAKIS, „Ikonoostas”, în *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Lieferung, Bd III, Stuttgart, 1973, pp. 326-354.
30. AL. EFREMOV, „Ion și Sofronie”, în *Revista Muzeelor*, nr. 6, 1968, pp. 503-508.
31. Cu privire la Erminii se recomandă următoarea bibliografie selectivă: V. GRECU, „Byzantinische Handbücher der Kirchenmalerei”, în *Byzantion*, IX, 1934, Bruxelles; V. GRECU, „Erminii de pictură bizantină”, în *Candela*, nr. 50-52, anii 1939-1941, pp. 489-515; V. GRECU, „Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină”, în *Codrul Cosminului*, I, Cernăuți, 1936, pp. 107-174; DIONISIE DIN FURNA, *Carte de pictură*, București, 1979; C. SÂNDULESCU-VERNA (îngrijită de), *Erminia picturii bizantine*, Timișoara, 1979; A. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne Grecque et Latine*, Paris, 1845; PAPADOPOULOS-KERAMEUS, „Denys de Fournas, Manuel d'iconographie chrétienne”, în *La Société impériale russe archéologique*, St. Petersburg, 1909; IDEM, „Erminia ili nastavlenie živopisnom iscusstve...”, în *Trudŭ Kievskoi duhovnoi Akademii*, 1863; ASEN VASILIEV, *Erminii, Tehnologhia i iconografia*, Sofia, 1976.
32. A. PODLIPNY, „Caiet cu modele al lui Stan zugravul”, în *Revista Muzeelor*, nr. 2/1970, pp. 166-170.

1. Bibliografia cu privire la icoana *Sf. Athanasie* este destul de mare, din lucrări amintim:
1883: T.T. BURADA, *Athos*, p. 76; 1899: IONNESCUGION, *Istoria Bucureștilor*, p. 516; 1904: G. MILLET, I. PERGOIRE, I. PETIT, *Athos*, p. 119, nr. 361; 1913: GH. BALȘ, *Sfântul Munte*, p. 39; 1913-1914: N. IORGA, *Athos*; 1922: N. IORGA, GH. BALȘ, *Histoire*, p. 29; 1926: V. DRĂGHICEANU, *Icoana lui Vladislav Vodă*, p. 123; același autor o pomeneste numai în *Biserica Domnească*, p. 19, n. 3; 1929: AL. BUSUIOCEANU, *Icoane*, p. 4; M. BEZA, *Biblioteca la Athos*, pp. 18-58; 1931: T.G. BULAT, *Din domnia*, p. 82; 1933: N. IORGA, *Icoana românească*, p. 26; 1934: N. IORGA, *Les arts mineurs*, vol. I, cu bibliografie, p. 12; Reproducere color pe coperta I, după o copie de pictorul D. Youldassi, în *Boabe de Grâu*, an V, 1934, nr. 11; 1935: M. BEZA, *Urme*, p. 56 cu o reproducere color, pp. 40-41 și detaliu cu donator, pp. 48-49; 1941: T. BODOGAE, *Ajutoarele*, p. 93; 1942-1946: C. C. GIURESCU, *Istoria românilor*, vol. II, p. II, p. 649; 1951: P.ȘT. NĂSTUREL, *Saint Athanase*, pp. 307-314, cu bibliografie; 1957: *Istoria bisericii*, vol. I, p. 221; 1959: V. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 852, cu bibliografie; N. ȘERBĂNESCU, *Mitropolii*, p. 735; I. BARNEA, *Cultura*, p. 863; 1964: G. NANDRIȘ, *Contribution*, p. 273; P.ȘT. NĂSTUREL, *Aperçu critique*, pp. 101, 117-119 și n. 120; 1965: AL. ELIAN, *Moldova și Bizanțul*, p. 165 și n. 7; 1970: A.H. COLIMAS, *În legătură cu politica balcanică*, pp. 973-985, icoana citată la p. 975, n. 3; C. NICOLESCU, *Istoria costumului*, pp. 87, 98-100, 221-222; 1973: AL. ALEXIANU, *Ev Mediu*, p. 46; 1976: R. THEODORESCU, *Un mileniu*, pp. 258-259; 1979: C.L. DUMITRESCU, *Le voievod donateur*, pp. 543, 548, 550; V. CÂNDEA, C. SIMIONESCU, *Mont Athos*, fig. și detaliu (fără p.); 1980: C. SIMIONESCU, *Prezențe românești*, p. 1191; 1981: I.D. ȘTEFĂNESCU, *Artă*, pp. 165-166; 1983: A. PIPPIDI, *Tradiția*, pp. 19, 20, 55, 156, n. 63; 1986: P.ȘT. NĂSTUREL, *Le Mont Athos*, pp. 73, 301, n. 1, p. 73; D. BARBU, *Pictura murală*, p. 31, n. 339, p. 83; A.D. XENOPOL, *Istoria*, p. 73, n. 34, p. 106; 1987: V. VĂTĂȘIANU, *Studii*, p. 53; V. CÂNDEA, *Mărturii*, p. 508, cat. 1526.
2. MARCU BEZA, *Urme*, pp. 40-41.
3. V. LAZAREV, *Istoria*, I, pp. 225-228.
4. N. IORGA, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 12 și la n. 1 inscripțiile în limba greacă.
5. Traducerea în limba română este dată după P.ȘT. NĂSTUREL, *Saint Athanase*, pp. 307-314.
6. În *Istoria bisericii*, vol. I, p. 221, se dă o traducere incompletă a titlaturii.
7. N. IORGA, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 12.
8. N. ȘERBĂNESCU, *Mitropolii*, p. 735; A. SARCE-DOȚEANU, *Despre Mitropolitul Hariton al Ungrovlahiei*, București, 1936; ST. NICOLAESCU, *Păstoria Mitropolitului primat al Ungrovlahiei Hariton (1373-1381)*, Craiova, 1932.
9. C.C. GIURESCU și D. C. GIURESCU, *Istoria*, vol. II, pp. 232-237.
10. P.ȘT. NĂSTUREL, *Saint Athanase*, p. 314.
11. Vezi *supra* bibliografia de la n. 29 din „Studiu introductiv” (relativ la iconostas).
12. De văzut în această privință reproducerile din V. LAZAREV, *Istoria*, vol. I, pl. XXII, XXVIII, XXXIII și vol. II, fig. 113 a; A. BOSCHKOV, *La peinture bulgare*, fig. 27; V.J. DJURIĆ, *Catalog*, nr. 6, pl. VIII; M. NIEDZIELSKA, *Konserwacja*, pp. 201-208.
13. O temeinică analiză a acestor tipuri iconografice este făcută de MARJANA TATIĆ-DJURIĆ în *La petite icône*, pp. 64-85.
14. V. LAZAREV, *Istoria*, vol. I, pp. 227-230. Este instructiv să se analizeze și bibliografia la care trimite autorul în special la n. 69.
15. Exemplele fiind prea numeroase ne limităm doar la unele: V.J. DJURIĆ, *Catalog*, n. 35, pl. L; S. RADOJČIĆ, *Ikônes*, pl. 55, 62, 69; A. BOZHKOV și C. CHERNEV, *Sofia*, nr. 17; K. ONASCH, *Ikonen*, pl. 84, 86, 87, 115; A. BOSCHKOV, *La peinture bulgare*, fig. 76; M. CHATZIDAKIS, *Ikônes*, fig. 7, 9; A. BANK, *L'art byzantin*, pl. 256, 273, 276.
16. V. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, vol. I, fig. 326, 333, 334, 338, 340, 341, 342; D. BARBU, *Pictura murală*, pl. 59, 81, 82, 83, 84 (reproduceri neclare).
17. K. ONASCH, *Ikonen*, pl. 61, pp. 373-374. Icoana reprezintă scena *Așezarea veșmintelor Maicii Domnului* și este datată de autor cu secolul al XVII-lea, cu toate că unele elemente stilistice și istorice ar permite încadrarea ei în secolul precedent. Fără îndoială însă, zugravul redă interiorul unei biserici cu două-trei veacuri mai vechi, deoarece la data când a fost executată (fie în secolul XVII, fie în secolul XVI) în Rusia tâmpla ajunsese la forma sa evoluată, așa cum o cunoaștem astăzi sub denumirea generică de iconostas.
18. LIA și ADRIAN BĂTRÂNA, *Mănăstirea Cotmeana*, pp. 11, 12, 14, 16, fig. 1 și 3. Cu amabilitate, soții Bătrâna ne-au mai pus la dispoziție și alte date privind spațiul interior al bisericii Cotmeana, care au dus la executarea schiței la scară, pentru care le mulțumim și cu această ocazie.
19. Pentru denumirea *cretană* vezi M. CHATZIDAKIS, *Essai*, pp. 117-118.
20. În *Însemnări*, ALEXANDRU ODOBESCU, în notele sale referitoare la Mănăstirea Cotmeana (la p. 365) spune: „...și apoi am găsit în podul bisericii, ușile cele vechi, prea frumos săpate într-un lemn ce s-a găurit și a început să putrezească și încă două icoane vechi” (subl. ns.). Nu este exclus deci ca icoana noastră să fi fost găsită de Al. Odobescu și ca la acea dată din *Deisis* să se mai fi păstrat încă o icoană.
21. V. LAZAREV, *Istoria*, vol. I, pp. 209-213.
22. PAUL DE ALEP, *Călătoria*, pp. 188-189.
23. V. DRĂGHICEANU, *Raport I*, la pp. 125-126, consemnează doar atât: „Bolnița de lemn atribuită de legendă Doamnei Ancuța, fata Chiaiței, care aduce de la mănăstirea Motru, de la unul Radu, icoana Maicii Domnului, la stejarul ce se află aici și din care se făcu biserița”. Se poate presupune că legenda a fost împrumutată din piesa istorică *Doamna Chiajna* a lui ALEXANDRU ODOBESCU, dar aici autorul precizează că icoana a fost adusă la Motru de „...niște ciobani ce pășteau turmele noastre de oi departe, în munții Vâlcei, au găsit-o, zice, într-o veche tulpină de stejar, și-au adus-o la tatăl meu”.
24. Ier. C. GHEORGHESCU, *Mănăstirea Dintr-un Lemn*, p. 7. După știința noastră, aceste datări nu au fost publicate, însă sunt consemnate la mănăstire și publicate ca atare de autorul lucrării; D. NĂSTASE, în *Istoria artelor plastice în România*, București, 1968, vol. I, la p. 272 spune: „icoană bizantină de tipul Hodighitria”.
25. I.D. ȘTEFĂNESCU, *L'icône de la Vierge*, pp. 601-602. Vezi și R. CREȚEANU, *Mănăstirea Dintr-un Lemn*, pp. 7-9 și 25-27, care datează icoana după I.D. Ștefănescu.
26. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 172, n. 3. În afara lucrărilor citate mai sunt numeroase scrieri care pomenesc icoana noastră, dar care nu ne folosesc nici la datare și nici la analiza stilistică.
27. NEOFIT CRETANUL, *Notele*, p. 9.
28. AL. ODOBESCU, *Însemnări*, p. 404. Din păcate, copia executată de H. Trenk reprezintă icoana ferecată; vezi *Repertoriul graficii*, vol. II, p. 439, nr. 2174.
29. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, la n. 25.
30. V.J. DJURIĆ, *Influences*.
31. V.J. DJURIĆ, *Catalog*, cu planșele respective.
32. Atât din fișa de catalog a și reproducerile icoanelor posibilitatea datării acestor icoane cum propune I.D. Ștefănescu.
33. V. DRĂGHICEANU, *C* icoana a participat la „E modernă” de la Paris, 1979, icoanei este sumară și nu
34. D. NĂSTASE, *Icoanele*.
35. D. NĂSTASE, *Pictura*.
36. C. NICOLESCU, *Artă*.
37. AL. EFREMOV, în *Rum* prescurtată la Edinburgh, în limbile engleză, franceză
38. *Tesori d'arte*, p. 27, cat. egumenul Dorothei și NICOLESCU, *Icoane* (color); T. VOINESCU,
39. Mulțumim colegului Național de Artă, care culorilor, precum și în binocular.
40. V. DRĂGHICEANU, *C*.
41. N. STOICESCU, *Țara R*.
42. N. STOICESCU, *Țara R*.
43. *Ibidem*, p. 87, n. 86.
44. GH. CANTACUZINO, fost cu amabilitate dată d
45. I. BIANU, *Catalogul* București, pp. 559-569; mănăstirii Govora”, în pp. 789-823.
46. *Documenta Romaniae H* nr. 210, București, 1965.
47. *Maica Domnului de la* concepție, cu icoana tot Artă Bizantină din Atena 22, pl. 5.
48. D. BOGDANOVIĆ, *V* *Chilandar*, p. 108, fig. 8.
49. N. STOICESCU, *Dicțio*.
50. În afara bogatei bibliogr *Românească*, I, pp. 71-7 monografice în ordinea *Bistriței*, pp. 67-78; C.L. pp. 179-194, precum și DUMITRESCU, *Pictura*.
51. AL. EFREMOV, *Icoan* prescurtat de redacție, analizează cele patru icoa despre ele. Vezi și V. D il. p. 45; *Tesori d'arte*, p vechi, p. 30, cat. 2, il. 4; 260; T. VOINESCU, *Ico*.
52. Dintre aceste trei icoar pe *Sfântul Gheorghe pe* *Dumnezeu, între Sfinții* la Muzeul Național de A pe *Sfântul Dumitru și* Mănăstirea Cozia.

tipuri iconografice este făcută de
în *La petite icône*, pp. 64-85.

pp. 227-230. Este instructiv să
care trimite autorul în special la

ase ne limităm doar la unele: V.J.
L. S. RADOJČIĆ, *Icônes*, pl. 55,
Z. CHERNEV, *Sofia*, nr. 17; K.
5, 87, 115; A. BOSCHKOV, *La*
CHATZIDAKIS, *Icônes*, fig. 7,
pl. 256, 273, 276.

I. I, fig. 326, 333, 334, 338, 340,
ra murală, pl. 59, 81, 82, 83, 84

pp. 373-374. Icoana reprezintă
Maicii Domnului și este datată de
a, cu toate că unele elemente
mite încadrarea ei în secolul
i, zugravul redă interiorul unei
mai vechi, deoarece la data când
ul XVII, fie în secolul XVI) în
orma sa evoluată, așa cum o
rea generică de iconostas.

Mănăstirea Cotmeana, pp. 11,
abilitate, soții Bătrâna ne-au mai
rivind spațiul interior al bisericii
ecutarea schiței la scară, pentru
ă ocazie.

zi M. CHATZIDAKIS, *Essai*,

J. ODOBESCU, în notele sale
meana (la p. 365) spune: „...și
ii, ușile cele vechi, prea frumos
rit și a început să putrezească și
il. ns.). Nu este exclus deci ca
i de Al. Odobescu și ca la acea
strat încă o icoană.

pp. 209-213.

pp. 188-189.

I, la pp. 125-126, consemnează
atribuită de legendă Doamnei
uce de la mănăstirea Motru, de
Domnului, la stejarul ce se află
icuța“. Se poate presupune că
din piesa istorică *Doamna*
ODOBESCU, dar aici autorul
să la Motru de „...niște ciobani
bi departe, în munții Vâlcei, au
ă de stejar, și-au adus-o la tatăl

năstirea Dintr-un Lemn, p. 7.
tări nu au fost publicate, însă
și publicate ca atare de autorul
ia artelor plastice în România,
72 spune: „icoană bizantină de

e la Vierge, pp. 601-602. Vezi
Dintr-un Lemn, pp. 7-9 și 25-
D. Ștefănescu.

p. 172, n. 3. În afara lucrărilor
crieri care pomenesc icoana
nici la datare și nici la analiza

p. 9.

p. 404. Din păcate, copia
zintă icoana ferecată; vezi
39, nr. 2174.

29. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 172, n. 3, și lucrarea de
la n. 25.

30. V.J. DJURIĆ, *Influences*, p. 161.

31. V.J. DJURIĆ, *Catalog*, pp. 45-51, nr. 41, 42, 43, 44, 45,
cu planșele respective.

32. Atât din fișa de catalog a icoanei, cât și din analizele stilistice
și reproducerile icoanelor din secolul al XVI-lea, se exclude
posibilitatea datării acestei opere în veacul al XVI-lea, așa
cum propune I.D. Ștefănescu (vezi n. 25 și 26).

33. V. DRĂGHICEANU, *Catalog*, p. 60, nr. 564. Bănuim că
icoana a participat la „Expoziția de artă românească veche și
modernă“ de la Paris, 1925 (*Catalog*, Paris, p. 45, nr. 30). Fișa
icoanei este sumară și nu permite certitudine.

34. D. NĂSTASE, *Icoanele*, pp. 191-192 și fig. 8.

35. D. NĂSTASE, *Pictura*, p. 272, fig. 244.

36. C. NICOLESCU, *Arta veche*, fig. 42.

37. AL. EFREMOV, în *Rumanian Art*, catalog apărut în versiune
prescurtată la Edinburgh, Paris și Stuttgart în anii 1965 și 1966
în limbile engleză, franceză și germană.

38. *Tesori d'arte*, p. 27, cat. 7, cu precizarea că este donată de
egumenul Dorothei și că este databilă cu cca 1530; C.
NICOLESCU, *Icoane vechi*, pp. 18, 21, 32-33, cat. 7, il. 5
(color); T. VOINESCU, *Icoane*, p. 385.

39. Mulțumim colegului Mihai Lupu, chimistul Muzeului
Național de Artă, care a făcut analiza microchimică a
culorilor, precum și în lumină polarizată și microscop
binocular.

40. V. DRĂGHICEANU, *Catalog*, p. 8, nr. 51.

41. N. STOICESCU, *Țara Românească*, I, p. 346.

42. N. STOICESCU, *Țara Românească*, I, p. 363, n. 87.

43. *Ibidem*, p. 87, n. 86.

44. GH. CANTACUZINO, Săpătură nepublicată, informația a
fost cu amabilitate dată de autor.

45. I. BIANU, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I,
București, pp. 559-569; A. SACERDOTEANU, „Pomelnicul
mănăstirii Govora“, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 10-12, 1961,
pp. 789-823.

46. *Documenta Romaniae Historica*, B. Țara Românească, vol. I,
nr. 210, București, 1965, p. 335.

47. *Maica Domnului de la Govora* se poate compara, ca stil și
concepție, cu icoana tot de tipul Hodighitriei din Muzeul de
Artă Bizantină din Atena. Vezi M. CHATZIDAKIS, *Ikôns*, p.
22, pl. 5.

48. D. BOGDANOVIĆ, V.J. DJURIĆ, D. MEDAKOVIĆ,
Chilandar, p. 108, fig. 82 (*Sf. Luca*) și 81, 84, 85, 86, 87.

49. N. STOICESCU, *Dicționar*, p. 17.

50. În afara bogatei bibliografii date de N. STOICESCU, în *Țara*
Românească, I, pp. 71-75, este necesar să pomenim studiile
monografice în ordinea apariției: AL. EFREMOV, *Pictura*
Bistriței, pp. 67-78; C.L. DUMITRESCU, *Bolnița Bistriței*,
pp. 179-194, precum și lucrarea de sinteză scrisă de C.L.
DUMITRESCU, *Pictura murală*.

51. AL. EFREMOV, *Icoane de la Bistrița*. În articolul apărut
prescurtat de redacție, fără încuviințarea autorului, se
analizează cele patru icoane, precum și păreri emise în trecut
despre ele. Vezi și V. DRĂGUȚ, *Pictura românească*, p. 46,
il. p. 45; *Tesori d'arte*, p. 27, nr. 2; C. NICOLESCU, *Icoane*
vechi, p. 30, cat. 2, il. 4; V. DRĂGUȚ, *Arta românească*, p.
260; T. VOINESCU, *Icoane*, p. 75, fig. p. 381.

52. Dintre aceste trei icoane cu dublă față, cea reprezentând
pe Sfântul Gheorghe pe o parte și Sfinții Alexe, Omul lui
Dumnezeu, între Sfinții Varlaam și Ioasaf se află astăzi
la Muzeul Național de Artă, iar celelalte două, reprezentând
pe Sfântul Dumitru și Teodor Tiron pe față, se află la
Mănăstirea Cozia.

53. În anul 1964, când am cercetat icoanele de la Cozia, pe spatele
celeia reprezentând pe Sfântul Teodor Tiron se mai puteau
distinge figurile celor Trei Ierarhi, astăzi aproape dispărute.

54. E. LĂZĂRESCU, *O icoană*, p. 199, idee preluată de P.
CHIHAI, *Cu privire la învățături*, pp. 131-202, și de D.
ZAMFIRESCU și G. MIHĂILĂ în *Învățăturile*, pp. 26-28.

55. E. LĂZĂREANU, *O icoană*, p. 199.

56. „Cuvânt de învățătură... către 2 slugi credincioase...“ în vol.
NEAGOE BASARAB, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către*
fiul său Theodosie, Ed. Minerva, 1970, pp. 345-352.

57. Vezi bibliografia fișei de catalog nr. 9.

58. AL. EFREMOV, *Portrete*, pp. 42, 48.

59. Pomenită de Gavriil Protul (p. 93) și publicată de mai multe
ori. Amintim: M. BEZA, *Urme*, p. 58, il. p. 53; ST.
NICOLAESCU, *Un prețios chivot*; M. BEZA, *Biblioteci*, pp.
207-215 (cu bibliografie); N. IORGA, *Les arts mineurs*, vol.
I, p. 12; N. IORGA, *Două opere*, pp. 27-28 și il.; P.ȘT.
NĂSTUREL, *Aperçu critique*, p. 119; AL. EFREMOV,
Portrete, p. 47; T. BODOGAE, *Ajutoarele*, pp. 162-163;
GH.I. MOISESCU, „Viața Sfântului Nifon“, în *Biserica*
Ortodoxă Română, nr. 9, 1958, p. 871; V. VĂTĂȘIANU,
Istoria, p. 847.

60. Vezi bibliografia fișei de catalog nr. 10.

61. Vezi bibliografia fișei de catalog nr. 11.

62. M. COROVIĆ-LJUBINKOVIĆ, *Simion și Sava*, p. 85, fig. 5.

63. AL. EFREMOV, *Portrete*, pp. 41-42 și n. 2.

64. *Trésors de Chypre* – icoane din secolul XVI cu donatori: fig.
161, p. 119, cat. 161, p. 101; fig. 162, p. 120, cat. 162, p. 101;
fig. 185, p. 124, cat. 185, p. 104; fig. 188, pp. 125, 126, cat.
188, p. 105; fig. 192, p. 128, cat. 192, p. 105; fig. 193, p. 129,
cat. 193, p. 105; fig. 195, cat. 195, p. 105.

65. *Trésors de Chypre*, fig. 188, pp. 125, 126, cat. 188, p. 105.

66. AL. EFREMOV, *Portrete*, pp. 41-48.

67. Cu privire la cinul *Deisis* din tâmpla Bisericii Mănăstirii
Kruședol vezi în special: L. MIRCOVIĆ, *Deisis*, pp. 93-106;
V. DJURIĆ, *Catalog*, pp. 63-64 și cat. 67, pp. 124-125, fig. 88
(cu bibliografie), precum și O. MILANOVIĆ și J.P.
MOMIROVIĆ, *Mănăstiri*, pp. 13-14 și 22.

68. AL. EFREMOV, *Probleme*, p. 94, fig. 7.

69. Din câte cunoaștem nu mai există decât încă două icoane cu o
asemenea iconografie. Vezi R.P.G. VALENTINI, S.J.,
„Sviluppi teologici nell'arte pittorica dell'Athos“, în *Le*
millénaire du Mont Athos, vol. II, Ed. de Chevetogne, 1964,
p. 192; K. ELLER, *Athos*, p. 220.

70. AL. EFREMOV, *Probleme*, pp. 88-94; Pentru moartea lui
Ioan, vezi D. ZAMFIRESCU și G. MIHĂILĂ *Învățăturile*, p.
94; AL. EFREMOV, *Portrete*, p. 42, n. 3; MANOLE
NEAGOE, *Neagoe Basarab*, p. 231.

71. „Viața și traiul sfinției sale părintelui nostru Nifon...“ scrisă
de Chir Gavriil Protul...“, în G. MIHĂILĂ și DAN
ZAMFIRESCU, *Literatura română veche*, vol. I, București,
1969, pp. 92-94, 96.

72. În afara copiei în ulei pe pânză de la Mănăstirea Ciolanu, în
colecția Academiei Române se află un desen din anul 1870
executat de Carol Isler după o icoană din vremea lui Neagoe
Basarab copiată în 1805 de ieromonahul Ioanichie la Schitul
Ostrov (jud. Vâlcea), vezi articolul lui P. CHIHAI, *Câteva*
note, p. 328.

73. D. ZAMFIRESCU și G. MIHĂILĂ, *Învățăturile*, p. 97. În
afara unor articole și studii se recomandă în special studiul
introdutiv al lucrării mai sus citate, precum și volumul
omagial *Neagoe Basarab. La 460 de ani de la urcarea sa pe*
tronul Țării Românești, București, 1972, ce cuprinde
numeroase comunicări și studii cu privire la epocă.

74. Cu privire la aceste ansambluri, de văzut lucrarea lui CARMEN L. DUMITRESCU, *Pictura murală*, căreia îi aparțin datările.
75. AL. EFREMOV, *Probleme*, p. 94, fig. p. 93.
76. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 90, n. 4 (semnalează icoanele); ȘT. ANDREESCU, *Un pictor necunoscut*, pp. 256-257; (atribuie icoanele *Iisus Pantocrator* și *Maica Domnului Eleusa* pictorului din secolul XVI Andrei, iscălit cu aur în limba greacă pe icoana Eleusei, cu toate că sunt foarte diferite ca tehnică și stil); C.L. DUMITRESCU, *Stănești-Vâlcea*, pp. 221-222 (datată greșit cu anul 1568).
77. V. DRĂGHICEANU, *Catalog*, p. 63, nr. 588.
78. V. DRĂGUȚ, *Dicționar*, p. 303; C. MOISESCU, *Topolnița*.
79. N. STOICESCU, *Țara Românească*, II, p. 660.
80. N. STOICESCU, *Țara Românească*, II, p. 654.
81. N. STOICESCU, *Țara Românească*, II, p. 660.
82. AL. ODOBESCU, *Însemnări*, p. 214; N. ȘERBĂNESCU, *Snagov*, pp. 48, 49, 77.
83. Tipul iconografic al Maicii Domnului Eleusa apare, de exemplu, în chip de icoană ținută de doi sfinți, pe stâlpul nord-estic din pronaos (registru al IV-lea), pe peretele nordic al pronaosului în ciclul *Acatistul Maicii Domnului* (Icosul 24).
84. AL. EFREMOV, *Rumanian Art*, p. 21, nr. 9, fig. 13; C. NICOLESCU, *Roumanie*, p. 70; *Tesori d'arte*, p. 28, nr. 19.
85. În tâmpla Schitului Ostrov de la Călimănești (jud. Vâlcea) există trei icoane împărătești de un deosebit interes pentru istoricul de artă, care însă nu au fost suficient de bine studiate, cu toate că au fost pomenite în câteva rânduri de cercetători. Este vorba de icoanele *Iisus Pantocrator* și *Maica Domnului Hodighitria*, cea de-a doua având în partea de jos două inscripții suprapuse, din care ultima, din veacul XVIII, publicată, de sub care se întrevește inscripția veche cu litere de aur. A treia icoană, cea de hram, *Nașterea Maicii Domnului* este concepută pe verticală ca să corespundă dimensiunilor tâmplei. Dacă primele două icoane par a fi de secolul XVII, ultima pare a fi mai timpurie. Aceste considerente trebuie privite și prin prisma datării schitului în anul 1520-1521. În perioada dezafectării și restaurării schitului, icoanele se aflau împachetate și depozitate la Mănăstirea Cozia.
86. Date muzeografice pentru icoana *Maica Domnului Hodighitria* din Ocnele Mari. Dimensiuni: 101 x 68,5 x 2,5, tempera pe lemn, ferecată în 1854, 14 august.
87. V. DRĂGHICEANU și arh. P. DEMETRESCU, *Schitul Brădet*, p. 72; ȘT. METEȘ, *Zugravii*, p. 32, fig. 11; I.D. ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 424; N. IORGA, *Icoana românească*, p. 14; N. IORGA, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 16, fig. 13; T. BOBANCU, *Monografia satului și stațiunii balneo-climaterice Brădet-Argeș*, Pitești, 1937; *Istoria artelor*, II, p. 76; V. DRĂGUȚ, *Pictura românească*, p. 87, fig. p. 86; C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 19.
88. Vezi n. 87.
89. Icoana ne-a fost semnalată de asistentul universitar, pictorul-restaurator Dan Mohanu, căruia îi mulțumim și cu această ocazie.
90. Icoana a fost semnalată de I.D. ȘTEFĂNESCU, *Valachie*, p. 90, n. 4 și publicată de ȘTEFAN ANDREESCU, *Un pictor necunoscut*, p. 356 și urm. Autorul datează icoana cu mijlocul secolului XVI, prin comparație cu *Iisus Pantocrator* din anul 1558-1559, de la Stănești-Lungești. Având în vedere că stilul, concepția, iconografia, tipologia și tehnica celor două icoane sunt cu totul diferite, nu putem fi de acord cu această datare, propunând, pe baza analogiilor cu icoanele de la Ruda-Bârsești și Bumbuiești, datarea icoanei cu sfârșitul secolului al XVI-lea sau cu începutul secolului al XVII-lea. Vezi și C.L. DUMITRESCU, *Stănești-Vâlcea*, pp. 221-222, fig. 31 și 32.
91. ADRIANA BOESCU, „Câteva opere de artă din secolele XVII-XVIII în județul Dâmbovița”, în *Valachica*, nr. 9, Târgoviște, 1977, pp. 531-532.
92. Problema icoanelor din epoca lui Matei Basarab este tratată mai amplu în studiul: AL. EFREMOV, „Pictura de icoane în «Epoca lui Matei Basarab»”, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 7-9, 1982, pp. 467-485, cu bibliografie la p. 470.
93. AL. EFREMOV, *Portrete*, pp. 44-45, fig. 6, 7, 8; AL. EFREMOV, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, p. 472.
94. N. IORGA, GH. BALSȘ, *Histoire*, p. 195; AL. EFREMOV, *Portrete*, p. 45; AL. EFREMOV, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, pp. 472, 473, 483.
95. Vezi AL. EFREMOV, *Primul peisaj*, pp. 69-74.
96. AL. EFREMOV, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, pp. 476-477; manuscrisul publicat de I. BARNEA, *Tetraevangelul*, pp. 119-122; P.P. PANAITESCU, *Manuscrise*, nr. 13; GH. POPESCU-VÂLCEA, *Miniatura*, p. 25, fig. 124, cat. 40; GH. BULUȚĂ, *Manuscrise miniate*, pp. 49-50 (pe fila 144, *Apostolul Luca*, semnat „popa Vlaicu Zugraf”).
97. Icoanele au fost publicate de FLORIN ȘERBĂNESCU, *Sâmburești*, pp. 78-84.
98. AL. EFREMOV, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, p. 485.
99. Icoanele tâmplei au fost publicate de MARIUS PORUMB sub titlul „Zugravii iconostasului bisericii Sfântului Nicolae din Hunedoara”, în *Acta Musei Napocensis*, X, 1973, pp. 677-694. În acest studiu, cercetătorul clujean propune atribuirea, după „analogii stilistice”, a icoanelor *Maica Domnului cu Pruncul* și *Sfântul Nicolae* ieromonahului Gavril, autorul picturilor murale ale bisericii logofătului Tăutu din Bălinești (jud. Suceava), deci sfârșitului secolului XV. După părerea noastră analogiile sunt forțate, atribuirea neconvingătoare, căci numeroasele elemente de ordin tipologic, stilistic și tehnic plasează icoanele în secolul al XVII-lea. Această problemă este analizată în lucrarea noastră *Pictura de icoane – Matei Basarab*, pp. 475, 478.
100. Vezi n. precedentă. În Muzeul Nicolae Iorga din Vălenii de Munte (jud. Prahova) se păstrează o icoană reprezentând pe *Sfântul Nicolae* cu dimensiunile de 90,5 x 68,5 x 2,5 cm, tot din secolul al XVII-lea, foarte asemănătoare ca viziune, paginație, stil și tehnică cu cea din Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara. Asemănările merg până la identitate în ceea ce privește sacosul polistavron al sfântului. Din păcate, chipul și mâinile sfântului sunt acoperite cu un strat de repictări, ce nu permite o cercetare stilistică comparativă mai aprofundată. Totuși, analogiile ce pot fi surprinse între aceste două piese permit avansarea ipotezei că sunt opera unuia și aceluiași atelier.
101. A. SACERDOTEANU, *Costești-Vâlcea*, p. 103; R. CREȚEANU, *Ștefan I*, pp. 134-135; AL. EFREMOV, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, pp. 479-480.
102. AL. EFREMOV, *Primul peisaj*, p. 74; R. CREȚEANU, *Ștefan I*; V. CÂNDEA, *Rățiunea*, pp. 6, 18; AL. EFREMOV, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, pp. 467-469.
103. PAUL DE ALEP, *Călătoria*, pp. 192-193. Ferecată în argint aurit, se află astăzi la Muzeul Național de Artă. Pentru icoană vezi AL. EFREMOV, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, p. 479.
104. Icoana *Maica Domnului Nikopoia* din pronaosul Schitului Fedeleșoiu (jud. Vâlcea), având dimensiunile de 61,5 x 41 x 3,5 cm a fost de curând restaurată. Pe spatele ei, acoperit cu preparatie, se păstrează parțial o inscripție din care se distinge cu claritate anul 7182=1674.
105. Cercetătoarea TEODORA VOINESCU a publicat un studiu *Zugravul Pârului Mutul* și o monografie *Pârului Mutu*, despre acest important exponent al picturii din *Epoca Brâncovenească*.
106. CORINA POPA, *Constantinos și Ioan*, pp. 33-46.
107. AL. EFREMOV, *Portre Icoane*, fig. pp. 407, 410.
108. N. IORGA, *Sinaia*, pp. 6 vol. I, p. 20, fig. 25.
109. V. DRĂGUȚ, *Pictura ro*
110. Tot fără argumente, D. icoanelor din tratatul *Isto* atribuie lui Pârului Mutu, capodoperă (*Istoria artel*
111. P.ȘT. NĂSTUREL, N. V 183-188.
112. N.I. SIMACHE, în *Pârui* Ghighiu provin din Biser
113. V. BRĂTULESCU, în st toate că dă în mod corect icoanei *Adormirea Maic* 1709 în loc de 1699-1 inscripțiile la icoanele *Iis*

MOLDOVA

1. Din păcate, fragmentele Cantacuzino la săpăturile dispărut după desființarea Național, în decembrie 19
2. *Documenta Romaniae H* 1975: „1414-1419, dăru Dobra”, document 39, p. zugravul patru sate pent document 60, pp. 86-87.
3. În legătură cu tradiția ALEXANDRU ELIAN, J
4. Un fragment de pictură Antiqua din Roma, vezi I
5. Fără îndoială, numai re Mănăstirea Bistrița-Neam XIX-lea să întâlnim n iconografia, ca cele din bi Bunavestire (Sărata) din Arhanghelii Mihail și Ga vechimea și importanța starea actuală de cons introducem în catalog da un aspect de lucrare din s *Sfânta Ana cu Maica Do* secolele XIV-XV Biserica Mare a Mănăst 1952; 1088/966 Dim. 110 x 82,6 x 3,2 cm *Funcția*: Icoană de închir *Descriere*. Ramă din gro de 14,5 cm (cu un adaos verde. Sfânta Ana, până întoarsă de la stânga la Fecioara spre care arată c verde și un maforion r Fecioara are mâna dreap pieptul său. Atât Sfânta formă de raze și mânecut *Inscripții*. Pe fond verde, iar la Fecioară monogram *Starea*. Complet repictată în două locuri și jos, la r *Tehnica și materialul*. La rama de jos un adaos. Se (se vede la toate crăpăt

eva opere de artă din secolele
nbovița“, în *Valachica*, nr. 9,
2.

a lui Matei Basarab este tratată
EFREMOV, „Pictura de icoane în
în *Mitropolia Olteniei*, nr. 7-9,
rafie la p. 470.

pp. 44-45, fig. 6, 7, 8; AL.
e – *Matei Basarab*, p. 472.

toire, p. 196; AL. EFREMOV,
OV, *Pictura de icoane – Matei*

l peisaj, pp. 69-74.

coane – *Matei Basarab*, pp. 476-
I. BARNEA, *Tetraevangelul*,
SCU, *Manuscrise*, nr. 13; GH.
ura, p. 25, fig. 124, cat. 40; GH.
iate, pp. 49-50 (pe fila 144,
Vlaicu Zugrafi“).

de FLORIN ȘERBĂNESCU,

coane – *Matei Basarab*, p. 485.

ate de MARIUS PORUMB sub
bisericii Sfântului Nicolae din
pocensis, X, 1973, pp. 677-694.
lujean propune atribuirea, după
or *Maica Domnului cu Pruncul*
ului Gavriil, autorul picturilor
ului Tăutu din Bălinești (jud.
lului XV. După părerea noastră
buierea neconvingătoare, căci
lin tipologic, stilistic și tehnic
al XVII-lea. Această problemă
stră *Pictura de icoane – Matei*

l Nicolae Iorga din Vălenii de
ează o icoană reprezentând pe
le de 90,5 x 68,5 x 2,5 cm, tot
urte asemănătoare ca viziune,
a din Biserica Sfântul Nicolae
verg până la identitate în ceea ce
sfântului. Din păcate, chipul și
e cu un strat de repictări, ce nu
comparativă mai aprofundată.
rprinse între aceste două piese
sunt opera unuia și aceluiași

ostești-Vâlcea, p. 103; R.
-135; AL. EFREMOV, *Pictura*
i, 479-480.

i, p. 74; R. CREȚEANU, *Ștefan*
5, 18; AL. EFREMOV, *Pictura*
i, 467-469.

pp. 192-193. Ferecată în argint
Național de Artă. Pentru icoană
i de icoane – *Matei Basarab*,

poia din pronaosul Schitului
d dimensiunile de 61,5 x 41 x
rată. Pe spatele ei, acoperit cu
o inscripție din care se distinge

INESCU a publicat un studiu
onografie *Pârnu Mutu*, despre
al picturii din *Epoca*

și Ioan, pp. 33-46.

107. AL. EFREMOV, *Portrete*, p. 45, fig. 9; T. VOINESCU,
Icoane, fig. pp. 407, 410.

108. N. IORGA, *Sinaia*, pp. 61-62; N. IORGA, *Les arts mineurs*,
vol. I, p. 20, fig. 25.

109. V. DRĂGUȚ, *Pictura românească*, p. 92.

110. Tot fără argumente, D. NĂSTASE, în capitolul închinat
icoanelor din tratatul *Istoria artelor plastice în România*, o
atribuie lui Pârnu Mutu, cu numeroase adjective demne de o
capodoperă (*Istoria artelor*, vol. II, p. 78).

111. P.ȘT. NĂSTUREL, N. VĂTĂMANU, *Icoana de hram*, pp.
183-188.

112. N.I. SIMACHE, în *Pârnu Mutu*, precizează că icoanele de la
Ghigheiu provin din Biserica Berceni (jud. Prahova).

113. V. BRĂTULESCU, în studiul *Mănăstirea Polovragi*, p. 7, cu
toate că dă în mod corect anul, în litere slavone, din inscripția
icoanei *Adormirea Maicii Domnului*, o transcrie greșit cu
1709 în loc de 1699-1700. Tot aici, autorul inversează
inscripțiile la icoanele *Iisus* și *Maica Domnului*.

MOLDOVA

1. Din păcate, fragmentele de pictură murală, găsite de Gh.
Cantacuzino la săpăturile Bisericii Vechi de la Humor, au
dispărut după desființarea Direcției Patrimoniului Cultural
Național, în decembrie 1977.

2. *Documenta Romaniae Historica, Moldova*, vol. I, București,
1975: „1414-1419, dăruie două sate zugravilor Nechita și
Dobra“, document 39, p. 56; „1425, 30 XI, îi dăruie lui Ștefan
zugravul patru sate pentru dreapta și credincioasa slujbă“,
document 60, pp. 86-87.

3. În legătură cu tradiția și istoricul acestor icoane, vezi
ALEXANDRU ELIAN, *Moldova și Bizanțul*, pp. 97-179.

4. Un fragment de pictură murală din Biserica Santa Maria
Antiqua din Roma, vezi LAZAREV, *Istoria*, vol. II, fig. 13.

5. Fără îndoială, numai renumele și venerația icoanei de la
Mănăstirea Bistrița-Neamț au făcut ca în Moldova secolului al
XIX-lea să întâlnim mai multe icoane ce îi reproduc
iconografia, ca cele din bisericile Sfântul Nicolae din Oniceni,
Bunavestire (Sărata) din Piatra Neamț (două icoane), sau
Arhanghelii Mihail și Gavriil din Războieni. Având în vedere
vechimea și importanța acestei icoane, dăm aici fișa ei în
starea actuală de conservare, deoarece nu putem s-o
introducem în catalog datorită repictărilor în timp care-i dau
un aspect de lucrare din secolul al XIX-lea.

Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil în brațe

secolele XIV-XV

Biserica Mare a Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 249/
1952; 1088/966

Dim. 110 x 82,6 x 3,2 cm

Funcția: Icoană de închinare din fața tâmplei

Descriere. Ramă din grosimea lemnului lată de 11,5 cm, jos
de 14,5 cm (cu un adaos de 3,7 cm). Fond repictat cu culoare
verde. Sfânta Ana, până la mijloc (ca Hodighitria), puțin
înțoarsă de la stânga la dreapta, ține pe brațul său stâng pe
Fecioara spre care arată cu dreapta. Sfânta Ana poartă o rochie
verde și un maforion roșu, cu ornamente florale de aur.
Fecioara are mâna dreaptă în fața Sfintei Ana, iar stânga la
pieptul său. Atât Sfânta Ana, cât și Fecioara au nimburi sub
formă de raze și mânecute de aur cu ornament.

Inscripții. Pe fond verde, sus, cu aur (bronz) HA IA ANNA,
iar la Fecioară monograma.

Starea. Complet repictată, chituită pe margini, crăpată vertical
în două locuri și jos, la ramă, crăpată la adaos, grund căzut.

Tehnica și materialul. Lemn de chiparos? din 3 scânduri. La
rama de jos un adaos. Se pare că a fost lipită o pânză pe lemn
(se vede la toate crăpăturile) poate numai pentru întărire.

Inițial tempera, repictată de mai multe ori pe parcurs; ultima
repictare pare în ulei, după grosime și cracheluri. La crăpături
se observă că *peste stratul de grund și culoare inițial s-a pus*
un nou strat de grund, peste care s-a pictat poate de mai multe
ori cu tempera, ultimul strat este în ulei. În unele părți stratul
de sus este mai gros în altele mai subțire.

Factura: care se vede cu ochiul liber nu prezintă interes, fiind
în ulei, secolul XIX.

Partea din spate este acoperită complet de o placă metalică
bine prinsă în cuie pe margini.

Pentru această icoană există o vastă literatură din care
amintim: S. TOCILESCU, *Raporturi*, p. 86; I.D. ȘTEFĂ-
NIESCU, *Évolution*, p. 68; N. IORGA, *Icoana românească*,
pp. 6-7; N. IORGA, *Les arts mineurs*, vol. I, pp. 8-9, fig. 1; N.
IORGA, *Vechea artă religioasă la români*, pp. 7-8; C.C.
GIURESCU, *Istoria românilor*, vol. II, p. II, p. 652; C.H.
WENDT, *Rumänische*, p. 16; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, vol.
I, p. 396 (cu bibliografie); AL. ELIAN, *Moldova și Bizanțul*,
pp. 140-141. C. NICOLESCU, *Arta*, p. 300: „Până azi, după
tradiție, sunt considerate ca cele mai vechi icoane din
mănăstiri cea a sfântei Ana de la Bistrița și cea a Mariei de la
Neamț. Ambele lucrări nu mai păstrează însă, în aspectul
actual, nimic din pictura înfățișării lor inițiale, fiind
desfigurate total de restaurări moderne“.

6. N. IORGA – în *Cea mai veche icoană*, pp. 29-30; în *Icoana*
românească, pp. 6-7 și în *Vechea artă*, p. 8 – inversează
situația și prezintă drept repictată icoana de la Mănăstirea
Neamț și nu cea de la Mănăstirea Bistrița. Eroare preluată și de
alți cercetători ca: V. VĂTĂȘIANU în *Istoria*, p. 396 care, în
plus, prezintă icoana *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil în*
brațe, ca înfățișând pe Maica Domnului cu Sfânta Ana; C.
NICOLESCU, *Arta*, p. 300, consideră la fel că icoana a fost
repictată. Și pentru această icoană există o vastă bibliografie,
din care pomenim, în afara celor citate mai sus, următoarele
titluri: NICOLAE MILESCU, *Istoria despre sfânta icoană*
făcătoare de minuni a Maicii Domnului de la mănăstirea
Neamț, 1655 (conform C.C. GIURESCU, *Istoria românilor*,
vol. III, p. 795); ION NECULCE, *Letopiseșul*, p. 346;
PLATON SCHIMONAHUL, *Viața lui Paisie Velicicorschi*,
Neamț, 1836; *Minunile Maicii Domnului*, Neamț, 1847, pp.
148-151; MELCHISEDEC, *Cronica Romanului*, București,
1874, vol. I, pp. 86-100; IOANICHIE GALETOVȘCHI,
Cerul Nou, Liov, 1665 (tradusă în lb. română, în 1879, p.
449); E. GOLUBINSCHI, *Privire scurtă asupra istoriei*
bisericii româno-ortodoxă, traducere de I. Caraciovanu, Iași,
1879, p. 5; NARCIS CREȚULESCU, „Notiță pentru sfânta
icoană Maica Domnului din biserica mare din Sfânta
mănăstire Neamț“, în *Arhiva*, XIX, 1908, nr. 5, pp. 233-235;
N. IORGA, ȘT. BALȘ, *Histoire*, p. 65; N. CARTOJAN,
Istoria literaturii române vechi, București, 1924, vol. II, p.
131; MARIA IONESCU-LĂMOTESCU, *Vechea artă*
românească, București, 1924, fig. 48, pp. 24 și 50; I.D.
ȘTEFĂNESCU, *Évolution*, p. 68; N. IORGA, *Istoria*
bisericii, vol. II, p. 83; ȘT. CIOBANU, „Din legăturile
culturale româno-ucrainene. Ioanichie Galetovschi și
literatura românească veche“, în *Analele Academiei Române*,
Memorii, Secția literatură, s. III, tom VIII (1936-1938), pp.
163, 211, 219; C.C. GIURESCU *Istoria românilor*, vol. II, p.
II, p. 652; AL. ELIAN, *Les rapports*, p. 218, nr. 25; *Istoria*
bisericii, vol. II, p. 193; AL. ELIAN, *Moldova și Bizanțul*, pp.
108, 119, 120, 121, 125, 140, 141, 142, 147-149, 167; N.
NEDELICU, „Biserica din satul Strâmba, jud. Vaslui“, în
Mitropolia Moldovei, nr. 3-4/1971, pp. 272-275; V.
CÂNDEA, *Rațiunea*, p. 82; IOAN IOVAN, SCARLAT
PORCESCU, *Mănăstirea Neamț*, Iași, 1981, pp. 166-171;
ȘT.S. GOROVEI, „Aux débuts des rapports moldo-byzantins“,
în *RRH*, 3/XXIV, 1985, pp. 183-207; ȘT.S. GOROVEI, „Un
episod din «recuperarea» Bizanțului: Prima operă a spătarului
Nicolae Milescu“, în *Anuarul Institutului de istorie și*

- arheologie, A.D. Xenopol, XXII, Iași, 1985, vol. II, pp. 441-460; C. COSTEA, „Un exemplar de artă paleologică în România”, în *Anuarul Institutului de istorie și arheologie, A.D. Xenopol*, XXVI/1, 1989, Iași, pp. 381-392.
7. V. DRĂGHICEANU, *O icoană*, pp. 21-24.
 8. Din această grupă fac parte cei mai mulți: Pictorul Noroceia care a cercetat-o cu V. Drăghiceanu și a cărui părere este redată în articolul indicat la n. 7; N. IORGA, în *Icoana românească*, p. 7, în *Vechea artă*, pp. 9-12, în *Les arts mineurs*, vol. I, p. 9; V. DRĂGUT, în *Pictura românească*, p. 24, în *Dicționar*, p. 175; AL. ALEXIANU, în *Ev Mediu*, pp. 14-16; V. VĂTĂȘIANU, în *Istoria*, vol. I, pp. 394-395.
 9. Autorul descoperirii fragmentului de raclă, VIRGIL DRĂGHICEANU, din lipsa unor analogii și din exces de prudență, propune datarea de XV-XVI, în articolul său *O icoană*, pp. 21-24.
 10. S. ULEA, în *Originea*, p. 87, n. 2 consideră că „icoanele raclei au fost executate în realitate în a doua jumătate a secolului XVI”. C. NICOLESCU, în *Istoria costumului*, p. 141, pl. color 14, în *Un nou fragment și în Icoane vechi*, pp. 15-16, 37-38 cat. 21, face analogii cu pictura murală de la Sucevița și datează pictura raclei „în jurul anului 1600”.
 11. O. LUȚIA, *Legenda*, pp. 332-354.
 12. Vezi S. ULEA, n. 10.
 13. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 37, cat. 21.
 14. Pentru a reaminti cititorilor concepția care a stat la baza picturii de la Sucevița și pentru a putea face comparații se pot folosi reproducerile din lucrarea M.A. MUSICESCU și M. BERZA, *Sucevița*, cuprinse între pp. 106 și 153, în special fig. 87, 90, 93, 94, în care se află și scene din viața și patimile Sfântului Ioan cel Nou.
 15. N. IORGA, *Icoana românească*, p. 7; IDEM, *Vechea artă*, pp. 9-13; IDEM, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 9.
 16. V. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, vol. I, pp. 394-396.
 17. Viața și martiriul Sfântului Ioan cel Nou descrise de Grigore Țamblac, text găsit într-un manuscris din anul 1438 scris de Gavril, a fost tradus de episcopul Melchisedec și publicat în *Revista pentru istorie, arheologie și filozofie*, vol. III, an 1884-1885, pp. 163-174.
 18. În privința acestor tendințe în pictura de icoane, vezi S. RADOJČIĆ, *Ikônes*, pp. XII-XIII.
 19. V. LAZAREV, *Teofan Grecul*, București, 1974, pp. 59-60.
 20. Vezi n. 16.
 21. Vezi DORIS WILD, *Les icônes. Art religieux de l'Orient*, Ed. Payot, Lausanne f.a., p. 5, pl. VII.
 22. S. RADOJČIĆ, *Ikônes*, cat. 62, pl. și detaliu (dim. 33 x 42 cm).
 23. S. RADOJČIĆ, *Ikônes*, cat. 63 și pl. (dim. 24 x 18 cm).
 24. S. RADOJČIĆ, *Ikônes*, cat. 69 și pl. color, și V.J. DJURIĆ, *Catalog*, pp. 107-108, cat. 40, pl. LVI (dim. 34 x 26 cm).
 25. M. CHATZIDAKIS, *Ikônes*, cat. 10, pl. 10 (dim. 28 x 23 cm).
 26. V.J. DJURIĆ, *Catalog*, pp. 106-107, pl. VIII (dim. 20 x 14 cm).
 27. Vezi n. 15.
 28. SORIN ULEA, în „Pictura exterioară” din cap. „Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea”, din *Istoria artelor*, vol. I, p. 382.
 29. În privința bibliografiei privind icoanele păstrate la Muntele Athos, principalele lucrări sunt: M. BEZA, *Urme*, pp. 37, 48; N. IORGA, *Athos*; N. IORGA, *Vechea artă*; N. IORGA, *Les arts mineurs*, vol. I; GH. BALȘ, *Sfântul Munte*, pp. 40-41; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, vol. I, pp. 839-840; T. BODOGAE, *Ajutoarele*, pp. 216, 222, 303, 468; P.ȘT. NĂSTUREL, *Le Mont Athos*, pp. 187, 269; V. CÂNDEA, *Mărturii*, pp. 454, 464, 472, 492, 546.
 30. MELCHISEDEC, *O vizită*, p. 50; O. TAFRALI, *Sucevița*, pp. 224-225; N. IORGA, *Icoana românească*, pp. 10-11; N. IORGA, *Vechea artă*, pp. 18-19; N. IORGA, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 12; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, vol. I, p. 840.
 31. D. DAN, *Arbore*, p. 46; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, vol. I, p. 840. În anul 1969 și în anul 1977 am găsit această icoană în altarul bisericii. Era acoperită de un strat gros de impurități, încât fotografia făcută nu a ieșit. Revenind peste câțiva ani nu am mai găsit icoana și investigațiile întreprinse nu au dat nici un rezultat.
 32. O. TAFRALI, *Putna*, nr. 21; I.D. ȘTEFĂNESCU, *Évolution*, p. 69; N. IORGA, *Icoana românească*, p. 9; N. IORGA, *Vechea artă*, p. 14; N. IORGA, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 10; *Repertoriu Ștefan cel Mare*, p. 325, cu bibliografie veche; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, vol. I, p. 841, n. 125, fig. 246; M.A. MUSICESCU, *Putna*, pp. 39-40, 44, fig. 36; A. POPA, *Triptice*, pp. 50-51.
 33. V. LAZAREV, *Istoria*, vol. I, p. 257.
 34. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Évolution*, pp. 68-69; C. MĂTASĂ, *Călăuza*, p. 136.
 35. Icoana *Maica Domnului Hodighitria* din Mănăstirea Agapia a fost restaurată în atelierele de restaurare ale Muzeului Național de Artă de către pictorul restaurator GHEORGHE ZIDARU, care a publicat, în *BMI*, nr.1 din 1973, pp. 57-63, sub titlul: „Descoperirea prin restaurare a unei icoane bizantine la Mănăstirea Agapia”, desfășurarea lucrărilor de restaurare și considerațiuni cu privire la datarea ei. Atât restaurarea icoanei, cât și articolul pomenit sunt discutabile, având în vedere, în afara aspectului final al icoanei, metodologia aplicată în restaurare, așa cum reiese, de altfel, din text și din fotografiile prezentate în articol. Nu este reprodușă icoana în întregime după restaurare, în schimb sunt date fotografiile ei, de după restaurare, în infra-roșu și ultra-violet. Faptul vorbește despre neînțelegerea însăși a utilității fotografierii în raze ultra-violete și infra-roșii, iar cu privire la retuș și vernisare nu se pomeneste nimic. La fel nu se spune nimic despre substanțele chimice, concentrația și tehnica aplicării lor, iar rezultatele analizelor chimice (vezi n. 4, p. 59), cel puțin așa cum sunt prezentate, dovedesc inutilitatea lor. În ceea ce privește atribuirea, pe baza „...structurii geometrice a compoziției, repartizarea maselor compoziționale în cadru, culoarea...” etc., ce sunt asemănătoare cu cele ale Hodighitriei de la Mănăstirea Neamț, se consideră că și icoana de la Mănăstirea Agapia este din aceeași epocă. Ne permitem să atragem atenția că o icoană, și mai cu seamă o Hodighitria, nu este un tablou occidental, că nu se pot folosi aceleași metode de analiză a unei compoziții la o pictură occidentală, în care artistul își afirmă personalitatea, originalitatea, și la o icoană, în care zugravul rămâne anonim de cele mai multe ori și care are drept scop să reproducă, să redea cât mai fidel, un model, un arhetip. O asemenea analiză ar putea duce la datarea eronată a unor icoane făurite la interval de câteva sute de ani. În articol se dă și bibliografie. De remarcat că, pe spatele icoanei a fost lipită, ulterior, o pânză pe care era pictat *Sfântul Gheorghe*, dorindu-se, probabil, să se reamintească de icoana de la Mănăstirea Neamț.
 36. Pentru prima oară icoana a fost publicată de I.D. ȘTEFĂNESCU, în *Évolution*, p. 71, unde este comparată cu picturile murale de la Sucevița și Dragomirna și datată cu sfârșitul secolului XVI; C. MĂTASĂ, *Călăuza*, p. 143; A. DOBJANISCHI și V. SIMION, în *Vasiile Lupu*, la p. 61, o datează cu secolul al XVII-lea, denumind-o *Acatistul Maicii Domnului*, recitindu-i inscripția ce definește tema iconografică. MARINA I. SABADOS, *Petru Rareș*, pp. 51-52, fig. 35, o datează cu Epoca lui Ștefan cel Mare.
 37. S. ULEA, în „Pictura” din capitolul „Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârșitul secolului al XVI-lea”, din *Istoria artelor*, vol. I, p. 382.
 38. W. PODLACHA, *Buk Meșesugurile*, p. 169, autori.
 39. I.D. ȘTEFĂNESCU, în *Istoria artelor*, vol. I, p. 840, unde se găsește de fapt traducerea în română a textului din *Byzantion*, și reluat parțial.
 40. Icoanele din Biserica de la Văleni au fost publicate, parțial, tot de I.D. ȘTEFĂNESCU.
 41. Relatare la data de 21 august 1587, Constantin Mătasă, neobținută cu ocazia unei discuții cu I.D. ȘTEFĂNESCU la Văleni. Domnia sa ne-a fost comunicată de Biserica Vânători provenind din icoanele de la Văleni de la începutul secolului al XIX-lea și în biserici, și este foarte probabil să provină din proveniența lor, de la Văleni.
 42. N. STOICESCU, *Moldova*, p. 169.
 43. N. STOICESCU, *Moldova*, p. 169.
 44. N. STOICESCU, *Moldova*, p. 169.
 45. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Râșca*, p. 169.
 46. De exemplu, C. NICOLESCU, *Arta*, p. 30, sau tot C. NICOLESCU, *Arta*, p. 30.
 47. De exemplu, *Scurtă istorie a artei*, NICOLESCU, *Arta*, p. 30.
 48. M. PORUMB, *Urisiu de la Sabău*, *Vechi inscripții*, p. 169.
 49. C. NICOLESCU, *Icoane*, EFREMOV, *Două icoane*, p. 169.
 50. MARINA I. SABADOS, *Petru Rareș*, p. 51.
 51. V. DRĂGHICEANU, *Năstase*, *Icoanele*, p. 23, fig. 46; AL. ALEXIANU, cat. 10, fig. 14; A. DOBJANISCHI, p. 61, fig. 31.
 52. A. DEROKO, *Icoane*, fig. 7-12.
 53. I.D. ȘTEFĂNESCU, NICOLESCU, *Arta*, p. 30, 113, cat. 53; C. NICOLESCU, *Arta*, p. 30.
 54. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Râșca*, p. 169.
 55. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Râșca*, p. 169.
 56. S. ULEA, *Râșca*, pp. 169.
 57. După relatarea pr. C. Mătasă, repictate de zugravul I. Ștefan cel Mare, orașului Piatra Neamț.
 58. GH. BALȘ, *Veacul al XVI-lea*, unde se dă și textul în slavă din anul 1587, tîmp cuprinsă între anii 7091-7092, cu anii ultimei domnii inscripție. Menționarea Movilă, care ajunge în decembrie 1587 și pleacă împreună cu Petru Șchiopul în perioada la 1587-1591, de 15 sau 19 august, ca la

bisericile din Verești și Crăiești, studiu care ilustrează o dată mai mult complexitatea fenomenelor plastice din epocă, și confirmă încă o dată necesitatea unei cercetări mai atente a acestei perioade din arta moldovenească.

75. ANA DOBJANSCHI, *Icoane maramureșene*, București, 1975.
76. J. KLOSIŃSKA, *Ikony*, pp. 11-14, 34, 44-49 și 295-297 (rezumat în lb. franceză).

TRANSILVANIA

1. V. DRĂGUȚ, *Pictura din Transilvania*, pp. 49-54, 63, 72.
2. V.J. DJURIĆ, *Catalog*, p. 101, cat. 27, pl. XI.
3. V.J. DJURIĆ, *Catalog*, pp. 101-102, cat. 28, pl. XLI și XLII.
4. S. RADOJČIĆ, *Ikônes*, p. X, cat. 6.
5. MARIA MOCANU, „Biserica Sfântul Ilie din satul Peștiana“, în *Pagini de veche artă românească*, vol. V, București, 1985, pp. 124-125.
6. M. PORUMB, *Hunedoara*, p. 681.
7. AL. EFREMOV, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, în care se aduc argumente în sprijinul afirmațiilor noastre.
8. M. PORUMB, *Maramureș*, pp. 6-7, pl. color 1; IDEM, *Pictura românească*, p. 52, fig. 61.
9. M. PORUMB, *Vechi icoane din Maramureș*, pp. 73-76; IDEM, *Vechi icoane*, pp. 51-55; IDEM, *Pictura românească*, pp. 48-53.
10. PARTENIE POP, *Vestigii*, p. 760, datată în secolul al XVIII-lea.
11. M. PORUMB, *Maramureș*, pp. 7-8, pl. color 3 și 4; IDEM, *Pictura românească*, p. 53, fig. 57.
12. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, pl. 41-42, cat. 19, pp. 36-37, cu bibliografie; IDEM, *Transilvania*, pp. 139-140.
13. Nu sunt convingătoare trimerile la „icoane halicene și kievene din veacurile XIV-XV“ (M. PORUMB, *Maramureș*, pp. 6-7 și 8), când se știe că încă în anul 1386, cnezatul Haliciului a fost înglobat definitiv, după îndelungate lupte, în statul Poloniei, ca să nu vorbim de dominația tătară de după 1241 și când nici cercetătorii polonezi (J. KLOSIŃSKA, *Ikony*, pp. 23-29 și pp. 296 și 300 rezumat în lb. franceză) și nici cei ucrainieni (G. LOHVYN, L. MILYAEVA, V. SVENTSITSKA, *Ucraina*, pp. 8, 10, 12, 14, 22) nu reușesc încă să clarifice problema apartenenței pieselor cunoscute din secolele XIV-XV la una din „școlile“ din această zonă. Cu toate datele istorice cunoscute, cu privire la legăturile Moldovei și Maramureșului cu ținuturile de la nord de ele, credem că în faza actuală a cunoștințelor privind cultura materială și cea spirituală, oglindită prin artă, nu ne putem permite să facem afirmații cu privire la eventualele înrâuriri și analogii între operele de artă din secolele XIV-XV, mai ales când se știe că și această zonă era în relații și sub influență bizantină și moldovenească.
14. E. GRECEANU, *Tipologia*, pp. 59-66; M. PORUMB, *Urisiu de Jos*, pp. 37-42; M. PORUMB, N. SABĂU, *Vechi inscripții*, p. 109; M. PORUMB, *Vechi icoane*, pp. 55-57, fig. 15, 16; M. PORUMB, *Transilvania*, p. 187; M. PORUMB, *Pictura românească*, pp. 60-61, fig. 83-84; V. DRĂGUȚ, *Arta românească*, p. 284; M.I. SABADOS, *O nouă contribuție*, pp. 89, 91.
15. A. POPA, *Triptice*, pp. 49, 51-53; M. PORUMB, *Icoane de XVI*, pp. 577-584; M. PORUMB, *Transilvania*, p. 187; C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, pp. 23, 33-34, cat. 10 și 11, il. 14-18; M. PORUMB, *Pictura românească*, pp. 63-65, fig. 69, 70, 72, 73; V. DRĂGUȚ, *Arta românească*, p. 290; T. VOINESCU, *Icoane*, pp. 393, 377; V. VĂTĂȘIANU, *Studii*, p. 67.
16. M. PORUMB, N. SABĂU, *Vechi inscripții*, p. 109, pl. LXVII.
17. Inscripția, publicată pentru prima oară de FL. MUREȘAN în *Biserici*, pp. 10-11, a fost corectată de M. PORUMB în *Icoane de XVI*, p. 580, dând și o reproducere a inscripției la p. 583, fig. 10, după care mi-am permis să fac unele mici corecturi nesemnificative. C. NICOLESCU, în *Icoane vechi*, la cat. 10, p. 34, dă o interpretare diferită, incluzând un „Iacov Domna“, care nu figurează în inscripție.
18. A. POPA, *Triptice*, p. 52.
19. M. PORUMB, *Icoane de XVI*, pp. 575-576 și 583-584, fig. 1 și 2; IDEM, *Maramureș*, pp. 89, 43, fig. 5; IDEM, *Vechi icoane din Maramureș*, pp. 74, 76; IDEM, *Vechi icoane*, p. 58; IDEM, *Pictura românească*, pp. 62, 63.
20. A. POPA, *Triptice*, p. 51.
21. C. NICOLESCU, expoziția *Pagini de artă închinată Transilvaniei*, organizată la București în 1968-1969.
22. M.M. POPESCU, *Exposition d'art roumain ancien*, catalogul expoziției Bruxelles, f. a., p. 40.
23. AL. EFREMOV, *Comori*, p. XXXIII, cat. 169.
24. M. PORUMB, *Vechi icoane*, pp. 51, 52; IDEM, *Pictura românească*, pp. 51, 52, fig. 49, 51.
25. M. PORUMB, *Icoane de XVI*, pp. 576-577, fig. 3; IDEM, *Maramureș*, pp. 9, 43, fig. 6; IDEM, *Vechi icoane din Maramureș*, p. 76, fig. 6; IDEM, *Pictura românească*, pp. 62, 63, fig. 71.
26. V. BRĂTULESCU, *Maramureș*, p. 83; *Tesori d'arte*, p. 33, nr. 67, pl. color, p. 24; C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 45, cat. 47, il. 66; M. PORUMB, *Maramureș*, p. 44, fig. 21.
27. *Tesori d'arte*, p. 33, nr. 66, pl. color, p. 26; C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 46, cat. 52, pl. 56; V. DRĂGUȚ, *Arta românească*, p. 465.
28. M. PORUMB, *Maramureș*, pp. 13, 44, fig. 17.
29. Icoana, având dimensiunile 84 x 74 x 2,2 cm, are pe rama de sus inscripție cu alb în slavonă „Preasfântă Treime“, iar în partea de jos, la picioarele celor trei îngeri, cu roșu o inscripție și anul AULE = 1644.
30. V. VĂTĂȘIANU, *Istoria*, p. 564.
31. M. PORUMB, *Pictura românească*, p. 48 și n. 18.
32. M. PORUMB, *Hunedoara*, pp. 677-694; IDEM, *Pictura românească*, pp. 48-51.
33. Părerea prof. V. VĂTĂȘIANU asupra acestor icoane este expusă în *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, p. 169. Din cauza unei greșeli de tipar, greșeală semnalată și de M. Porumb în lucrarea închinată acestui ansamblu, prof. V. Vătășianu datează icoanele ca fiind din anul 1684, specificând însă unde se află inscripția.
34. C. NICOLESCU, *Transilvania*, p. 141; C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 27, cat. 31, pp. 40-41, il. 43.
35. AL. EFREMOV, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, pp. 475, 478.
36. P. POP, *Vestigii*, p. 760.
37. P. POP, *O icoană din Țelna*, pp. 140-144.
38. M. PORUMB, *Vechi icoane*, pp. 52-53.
39. M. PORUMB, *Mănăstirea Lupșa*, pp. 620-632; IDEM, *Pictura românească*, pp. 52, 87, fig. 50, 94-95.
40. AL. EFREMOV, *Rumanian Art*, p. 22, cat. 17, trad. germană, cat. 16; M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 574.
41. Acest grup de icoane, din punct de vedere iconografic și stilistic, ne permite să le încadrăm în perioada de început a veacului XVIII, de influență munteană.
42. I. CRISTACHE-PANAIT, *Rolul zugravorilor*, pp. 72, 75-76, 87; M. PORUMB, *Iacov din Rășinari*, p. 387.

43. Nu cunoaștem motivul datării cu anul 1743 a NICOLESCU, atât în *Tesori d'arte*, p. 44, ca „Perechea acestei icoane poartă iscălitura zugravorului că a fost citit greșit anul reprezintă pe Iisus și nu Sfântul Nicolae. În ambele indicat numele zugravorului deși sinonim, nu corespunde“.
44. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 44; IDEM, *Tesori d'arte*, p. 44.
45. Icoanele se păstrau în având număr de invenție 2157 (*Deis*).
46. AL. EFREMOV, *Contribuții*, pp. 281-283; M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 574.
47. M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 574.
48. Vezi AL. EFREMOV, *Contribuții*, pp. 281-282.
49. Icoana a fost publicată în cat. 21; vezi și AL. EFREMOV, *Aspecte*, p. 282; M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 574.
50. M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 574.
51. M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 574.
52. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 45; M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 574.
53. S. SEMO, *Ocna Sibiului*, susține că ambele icoane icoana Sfântul Nicolae pe veacului al XVIII-lea.
54. C. NICOLESCU, *Tesori d'arte*, p. 30, cat. 169.
55. M. PORUMB, *Nistor zugravor*, p. 17.
56. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 45.
57. *Tesori d'arte*, p. 30, cat. 169.
58. A. FRICKÝ, *Bardějov*, A.
59. J. KLOSIŃSKA, *Ikony*, p. 23.
60. J. KLOSIŃSKA, *Ikony*, p. 23.
61. J. KLOSIŃSKA, *Ikony*, p. 23.
62. J. KLOSIŃSKA, *Ikony*, p. 23.
63. J. KLOSIŃSKA, *Ikony*, p. 23.
64. În lucrarea *Ikony*, J. KLOSIŃSKA sub titlul de „icoane românești judecând după fotografii numite „icoane lipovene icoane „din Basarabia“ (cunoaștem și noi criteriile).
65. Ambele icoane provin din Mare (jud. Maramureș), dim. 90 x 79 x 3 cm, iar inv. 333 și dim. 52 x 37.
66. A. FRICKÝ, *Ikony*, p. 23, suprapertă. În fișă nu se la Suceava, cu toate că în claritate „Sfântul Ioan de
67. M. PORUMB, în *Vechi icoane*, abordează succint pro

hi inscripții, p. 109, pl. LXVII.
ma oară de FL. MUREȘAN în
tată de M. PORUMB în *Icoane*
oducere a inscripției la p. 583,
să fac unele mici corecturi
CU, în *Icoane vechi*, la cat. 10,
incluzând un „Iacov Domna”,

pp. 575-576 și 583-584, fig. 1
89, 43, fig. 5; IDEM, *Vechi*
76; IDEM, *Vechi icoane*, p. 58;
p. 62, 63.

Pagini de artă închinare
curești în 1968-1969.

art roumain ancien, catalogul
XXIII, cat. 169.

pp. 51, 52; IDEM, *Pictura*
51.

pp. 576-577, fig. 3; IDEM,
6; IDEM, *Vechi icoane din*
I, *Pictura românească*, pp. 62,

p. 83; *Tesori d'arte*, p. 33.
NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 45,
Maramureș, p. 44, fig. 21.

color, p. 26; C. NICOLESCU,
pl. 56; V. DRĂGUȚ, *Arta*

13, 44, fig. 17.

x 74 x 2,2 cm, are pe rama de
ă „Preasfântă Treime”, iar în
trei îngeri, cu roșu o inscripție

4.

iscă, p. 48 și n. 18.

p. 677-694; IDEM, *Pictura*

J asupra acestor icoane este
e în *România*, vol. II, p. 169.
greșeală semnalată și de M.
acestui ansamblu, prof. V.
ind din anul 1684, specificând

, p. 141; C. NICOLESCU,
40-41, il. 43.

icoane – Matei Basarab,

140-144.

. 52-53.

upșa, pp. 620-632; IDEM,
fig. 50, 94-95.

p. 22, cat. 17, trad. germană,
Brașovului, p. 574.

ict de vedere iconografic și
ăm în perioada de început a
nteană.

l zugravilor, pp. 72, 75-76,
inari, p. 387.

43. Nu cunoaștem motivul sau argumentele ce au stat la baza datării cu anul 1743 a acestor icoane de către CORINA NICOLESCU, atât în *Tesori d'arte*, p. 30, cat. 48, cât și în *Icoane vechi*, p. 44, cat. 45, unde se specifică faptul că „Perechea acestei icoane reprezentând pe *Iisus Învățător* poartă iscălitura zugravului și data”. Deci se poate presupune că a fost citit greșit anul, mai puțin lizibil, de pe icoana ce-l reprezintă pe *Iisus* și nu a fost observat cel de pe icoana *Sfântul Nicolae*. În ambele lucrări citate, la locul în care este indicat numele zugravului *Ivan* este transcris cu *Ioan*, care deși sinonim, nu corespunde realității.
44. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, pp. 44-45, cat. 46, il. 64; IDEM, *Tesori d'arte*, p. 32 cat. 55.
45. Icoanele se păstrau în depozitul Muzeului din Sighișoara, având număr de inventar 2147 (*Iisus*), 2146 (*Maica Domnului*) și 2157 (*Deisis*).
46. AL. EFREMOV, *Contribuții*, p. 34, fig. p. 38; IDEM, *Aspecte*, pp. 281-283; M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, pp. 571-572.
47. M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, pp. 571-572, fig. 2.
48. Vezi AL. EFREMOV, *Contribuții*, p. 34; IDEM, *Aspecte*, pp. 281-282.
49. Icoana a fost publicată în AL. EFREMOV, *Rumanian Art*, p. 23, cat. 21; vezi și AL. EFREMOV, *Contribuții*, p. 33; IDEM, *Aspecte*, p. 282; M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 574, fig. 8.
50. M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 571, fig. 1.
51. M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, pp. 572-575, fig. 2-9.
52. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 48, cat. 59, il. 78-79; M. PORUMB, *Șcheii Brașovului*, p. 573, n. 16, de la aceeași pagină, unde se dă inscripția icoanei și corectarea datei.
53. S. SEMO, *Ocna Sibiului*, p. 7, fig. 2-8. Cu toate că autorul susține că ambele icoane sunt datate cu anul 1724, stilistic, icoana *Sfântul Nicolae* pare a fi realizată în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea.
54. C. NICOLESCU, *Tesori d'arte*, p. 32, cat. 57; C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 43, cat. 41, il. 59 (detaliu).
55. M. PORUMB, *Nistor zugrav din Feleac*, p. 22; M. PORUMB, *Feleac și Vad*, p. 17.
56. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, pp. 47-48, cat. 56 și 57, il. 76 și 72.
57. *Tesori d'arte*, p. 30, cat. 50 și 51.
58. A. FRICKÝ, *Bardějov*; A. FRICKÝ, *Ikony*.
59. J. KLOSIŇSKA, *Ikony aus Polen*; J. KLOSIŇSKA, *Ikony*.
60. J. KLOSIŇSKA, *Ikony*, pp. 296, 298 (rezumat în franceză).
61. J. KLOSIŇSKA, *Ikony*, p. 300 (rezumat în franceză).
62. J. KLOSIŇSKA, *Ikony*, p. 303 (rezumat în franceză); vezi și M.I. SABADOS, *Petru Rareș*, p. 62, n. 96.
63. J. KLOSIŇSKA, *Ikony*, p. 296 (rezumat în lb. franceză).
64. În lucrarea *Ikony*, J. KLOSIŇSKA, la pp. 282-286, publică sub titlul de „icoane românești” un număr de icoane care, judecând după fotografii și textele din fișă, sunt de fapt așa-numite „icoane lipovenesti”. Tot acolo sunt publicate și trei icoane „din Basarabia” (cat. 200, 205, 206). Am fi curioși să cunoaștem și noi criteriile care au stat la baza acestor atribuirii.
65. Ambele icoane provin din biserica din Ciolt, comuna Șomcuța Mare (jud. Maramureș). Icoana *Răstignirea*, cu inv. 332 și dim. 90 x 79 x 3 cm, iar *Sfinții Constantin și Roman Melodul*, inv. 333 și dim. 52 x 37 x 3,5 cm.
66. A. FRICKÝ, *Ikony*, p. 164, cat. 81, il. color 81 și pe suprapertă. În fișă nu se precizează că este *Sfântul Ioan de la Suceava*, cu toate că în dreptul Sfântului este scris cu mare claritate „Sfântul Ioan de la Suceava”, în limba slavonă.
67. M. PORUMB, în *Vechi icoane din Maramureș*, la pp. 81-83 abordează succint problema analogiilor între icoanele

Maramureșului și cele din Slovacia de est, Polonia de sud și Ucraina de vest și înclină spre o influență a artei românești asupra celor pomenite, în special în ceea ce privește tema „Judecății de Apoi”, care în Moldova, prin intermediul Galiției, este preluată de pictori slovaci și polonezi (vezi n. 40, p. 83).

68. M. PORUMB, în *Maramureș*, pp. 17, 45, cat. 25, 26 și în *Vechi icoane din Maramureș*, p. 81, le datează cu a doua jumătate a veacului al XVII-lea, sau chiar cu mijlocul secolului.
69. AL. EFREMOV, *Contribuții*, fig. p. 39; IDEM, *Trei icoane*, pp. 172-174; IDEM, *Rumanian Art*, p. 23, cat. 18, 19, 20, fig. 17; M. PORUMB, *Maramureș*, p. 17, fig. 22, 23, 25, 26.
70. I.D. ȘTEFĂNESCU, *Maramureș*, p. 88, fig. 35.
71. M. PORUMB, *Maramureș*, p. 46, cat. fig. 43, 44.
72. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 46, cat. 50, il. 70.
73. A. DOBJANSCHI, *Icoane maramureșene*, fig. 3.
74. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, pp. 45-46, cat. 49, il. 69.
75. C. NICOLESCU, *Icoane vechi*, p. 37, cat. 19; M. PORUMB, *Maramureș*, pp. 7-8, 47, cat. 50, fig. 50.
76. M. PORUMB, *Maramureș*, p. 46, cat. 47, fig. 47.
77. A. SOCOLAN, A. TOTH, *Zugravi*, p. 52, fig. 30 și 31.
78. A. SOCOLAN, A. TOTH, *Zugravi*, p. 51.
79. GH.V. ȚIGU, L. OPRÎȘA, *Mănăstirea Săraca*, p. 12; I.B. MUREȘIANU, *Mănăstiri*, p. 88.
80. N. CORNEAN, *Monografia*, pp. 406-407, fig. p. 406.
81. Icoana *Maica Domnului cu Pruncul* din Măru are următoarele dimensiuni: 53,5 x 42,5 x 2,8 cm. Este pictată în tempera pe fond din foiță de aur; rama nu este în relief, ci indicată printr-o bandă verzuie. Suportul este format din două blaturi de lemn consolidate prin două traverse semiîngropate.
82. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, pp. 10, 37, fig. 9; I.B. MUREȘIANU, *Mănăstiri*, p. 117, fig. p. 111.
83. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, pp. 10, 50, cat. 242, fig. 59 și 58 detaliu.
84. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, pp. 11, 49, cat. 237, fig. 57.
85. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, pp. 10, 39, cat. 89, fig. 35.
86. I. MILOIA, *Patru icoane*; I.S. UDREA, *Zugravul Nedelcu*; I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, pp. 13, 75-76; GH.V. ȚIGU, în *Nedelcu Popovici*, se referă critic și la bibliografia în legătură cu acest artist, apărută în Iugoslavia.
87. GH.V. ȚIGU, *Nedelcu Popovici*, p. 72.
88. Pentru ambele icoane vezi datele muzeografice la I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 34, cat. 14, fig. 7 și p. 40, cat. 101, fig. 33 (color).
89. Pentru ambele icoane vezi datele muzeografice la I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 34, cat. 17, fig. 101 și p. 40, cat. 104, fig. 8.
90. Din greșeală tipografică, poate, aceste icoane apar în catalogul lui I.B. MUREȘIANU datate diferit. *Arhanghelul Mihail* este datat cu anul înscris în partea de jos a icoanei (p. 50, cat. 238, fig. 65) și *Sfântul Nicolae* este datat, în fișa de catalog cu sec. XVII-XVIII (p. 45, cat. 185), iar la reproducerea color, cu secolul al XVII-lea (fig. 41), cu toate că ambele icoane au aceleași dimensiuni, provin din același loc (Mănăstirea Partoș), au același fel de ramă cu profil complicat și, evident, sunt opera unuia și aceluiași zugrav. I.B. MUREȘIANU, *Mănăstiri*, pp. 117-118, fig. p. 113.
91. C. PASCU, *Stancu Raicu*; I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 77.
92. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 48, cat. 213.
93. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 48, cat. 220.
94. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 51, cat. 261, fig. color 80.

Atribuirea justificată a icoanei lui Stancu Raicu se face în baza analogiilor stilistice ce duc până la identitate cu opere semnate de artist, precum și a provenienței din aceeași tâmplă, a Bisericii din Greoni (jud. Caraș-Severin), cu icoanele *Sf. Gheorghe* și *Sf. Dumitru* semnate și datate de zugrav (vezi, *supra*, n. 92 și 93).

95. N. STOICESCU, *Banatul*, pp. 19-20 cu bibliografia respectivă.
96. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 33, cat. 6, fig. 1 (color).
97. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 39, cat. 92, fig. 55.
98. N. STOICESCU, *Banatul*, pp. 28 și 49 cu bibliografia respectivă.
99. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, cat. 1, fig. 3; cat. 59, fig. 6; cat. 68, 70, 75, fig. 49; cat. 84, 90, 155, 157, fig. 25; cat. 159, fig. 17; cat. 166.
100. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, pp. 13, 57, cat. 348, fig. 136 color.
101. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 50, cat. 244, fig. 62 color.
102. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 33, cat. 7, fig. 14 color.
103. I.B. MUREȘIANU, *Colecția*, p. 51, cat. 256, fig. 74 color.

ELEMENTE DE TEHNICĂ

1. Mulțumim, și cu acest prilej, restauratorilor Ioana Lazarovici și Varvara Ionescu, care în decursul anilor, în discuții purtate pe viu, pe icoane, în timpul procesului de restaurare, au înlesnit autorului însușirea și aprofundarea cunoștințelor tehnice ale picturii în tempera pe lemn. Totodată mulțumim ing. chimist Ioan Istudor și chimistului Mihai Lupu, pasionați cercetători ai tehnicilor și materialelor folosite în pictură, care au efectuat numeroase analize chimice ale probelor prelevate, contribuind la cunoașterea aspectelor tehnicii pictorilor Evului Mediu românesc.
2. Din sutele de analize chimice și la microscop s-a constatat că doar un număr restrâns de icoane au fost pictate pe un suport de cretă sau cretă amestecată cu gips.
3. Importanța acordată de zugravi copierii modelelor este evidențiată și prin faptul că DIONISIE DIN FURNA, în *Cartea de pictură*, își începe prima „carte” cu capitoul „În ce fel se cuvine să scoți tiparele” (pp. 55-56).
4. DIONISIE DIN FURNA, *Cartea de pictură*, pp. 66, 67, 264.
5. DIONISIE DIN FURNA, *Cartea de pictură*, pp. 67, 267. În C. SÂNDULESCU-VERNA, *Erminia*, este numită „semi-carnația”, pp. 49, 78.
6. C. SÂNDULESCU-VERNA, *Erminia*, p. 68, cap. 50 și p. 79, cap. 66; DIONISIE DIN FURNA, *Cartea de pictură*, pp. 79, 86; CENNINO CENNINI, *Tratatul de pictură*, pp. 66, 87.
7. Tabelele au fost întocmite de chimistul Mihai Lupu căruia îi mulțumim călduros.
8. La DIONISIE DIN FURNA, în *Cartea de pictură*, pp. 70-73 (cap. 31-34), iar la C. SÂNDULESCU-VERNA, în *Erminia*, pp. 53-60 (cap. 28-35).

CATALOG

ȚARA ROMÂNEASCĂ

1. Sfântul Athanasie athoni

Țara Românească (?), a de
Se află în naosul Bisericii
Dimensiuni 106 x 75 cm

Sfântul este reprezentat în rotulus desfășurat. El poartă pe împodobită cu cruci ce se purtă culoare albastru-verzui închis, s aurii, și un himation roșu. În afa ferecat în argint. Pe ferecătura donatorilor: în dreapta (?) Vlaia (1364-1377), iar în stânga (?) occidental. O inscripție în limba

Bibliografie

În afara celor pomeniți în Tăra Românească, precum și V hotare, București, 1991, vol. I grafie. Numeroase publicații di

2. Maica Domnului Interce

Țara Românească (?), cca
Muzeul Episcopal din Râr
Provine de la Biserica Mă
Dimensiuni 68,5 x 46,5 x

Semifigura Maicii Domnu existent probabil din primele de înfățișată într-o întoarcere spre în același sens, în semn de rugă bonetă albastră și un maforion aurit, ca și rama cu profil dubl Inițialele Maicii Domnului sur este marcat prin trei incizii con punctată.

Valorația fină a carnației succesivă a straturilor de culo ocră și roșu pentru părțile lumii ochii și bărbia (la aceasta din anatomice pentru a sublinia în sunt la fel de fine, însă prelung Stratul pictural, realizat în de grund și o scândură din lemn lăsat ramele cu dublu profil.

Astăzi icoana este complet câteva insulițe de culoare.

Bibliografie

Al. Odobescu, *Însemnări*, Cotmeana, a notat: „... și apoi vechi (n. n. – azi la Muzeul Na vechi” (sublinierea n., una din ocupăm).

3. Maica Domnului cu Pru

Țara Românească (?), prim
Mănăstirea Dintr-un Lemn
Provine de la vechea Mână
Dimensiuni 152 x 122 x 8

CATALOG

ȚARA ROMÂNEASCĂ

1. Sfântul Athanasie athonitul (il. 2)

Țara Românească (?), a doua jumătate a secolului XIV
Se află în naosul Bisericii Marea Lavră din Athos
Dimensiuni 106 x 75 cm

Sfântul este reprezentat în picioare, ținând cu ambele mâini un rotulus desfășurat. El poartă peste tunică un *mapamanthas* (o pânză împodobită cu cruci ce se purta în timpul slujbelor peste tunică) de culoare albastru-verzui închis, striată cu negru și ornată cu două cruci aurii, și un himation roșu. În afara figurii sfântului, restul icoanei este ferecat în argint. Pe ferecătura ramelor laterale, jos, se află figurile donatorilor: în dreapta (?) Vlaicu Voievod domn al Țării Românești (1364-1377), iar în stânga (?) soția sa Ana, ambii în costume de tip occidental. O inscripție în limba greacă indică numele și rangul lor.

Bibliografie

În afara celor pomeniți în text la pp. 24-25, vezi și n.1 de la cap. Țara Românească, precum și V. Căndea, *Mărturii românești peste hotare*, București, 1991, vol. I, p. 508, unde se dă o amplă bibliografie. Numeroase publicații din străinătate nu ne-au fost accesibile.

2. Maica Domnului Intercesoarea (il. 5, 6)

Țara Românească (?), cca 1400
Muzeul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)
Provine de la Biserica Mănăstirii Cotmeana (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 68,5 x 46,5 x 4 cm

Semifigura Maicii Domnului, care a făcut parte din cinul *Deisis* existent probabil din primele două etape de construire a bisericii, este înfățișată într-o întoarcere spre dreapta, având ambele mâini întinse în același sens, în semn de rugă. Maica Domnului poartă o palla, o bonetă albastră și un maforion roșu-violaceu. Fondul icoanei este aurit, ca și rama cu profil dublu, având pe margini o dungă roșie. Inițialele Maicii Domnului sunt scrise cu roșu-cinabru, iar nimbul este marcat prin trei incizii concentrice în grund, cea din mijloc fiind punctată.

Valorația fină a carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Blicuri fine și scurte accentuează ochii și bărbia (la aceasta din urmă sunt puse mai la stânga forme anatomice pentru a sublinia înclinarea capului), iar cele de pe gât sunt la fel de fine, însă prelungi.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și o scândură din lemn de tei (?), din grosimea căreia s-au lăsat ramele cu dublu profil.

Astăzi icoana este complet distrusă, au mai rămas din ea doar câteva insulițe de culoare.

Bibliografie

Al. Odobescu, *Însemnări*, p. 365 (În 1860, fiind la Mănăstirea Cotmeana, a notat: „... și apoi am găsit în podul bisericii ușile cele vechi (n. n. – azi la Muzeul Național de Artă) și încă două icoane vechi” (sublinierea n., una dintre ele putând fi icoana de care ne ocupăm).

3. Maica Domnului cu Pruncul (il. 8,9)

Țara Românească (?), prima jumătate a secolului XV
Mănăstirea Dintr-un Lemn (jud. Vâlcea)
Provine de la vechea Mănăstire Gura Motrului (jud. Mehedinți)(?)
Dimensiuni 152 x 122 x 8 cm (cu ferecătură)

De sub ferecătura care acoperă icoana, dar care urmărește în mare iconografia, se văd doar fața Maicii Domnului și cea a Pruncului. Pictura icoanei este într-o stare avansată de degradare, care nu permite cercetarea ei în ansamblu. Din datele bibliografice mai vechi se știe că pictura icoanei a fost realizată de „mâna lui Damaschin” (mitropolitul Neofit Cretanul, secolul XVIII), că pe margini se află opt figuri de profeți, iar sus, Arhanghelii Uriel și Rafail (I.D. Ștefănescu, în 1931 și 1932). Și chipul Pruncului este greu de cercetat din cauza degradării și impurităților depuse. În schimb, fața Maicii Domnului, cu toate că prezintă unele lacune, se poate studia, datorită unor *luminări* repetate.

Ovalul prelung al chipului Maicii Domnului este realizat într-o viziune ascetică, fiind puși în valoare în special ochii migdalați, latura umană, senzuală este redusă la minimum, prin nasul prelung și subțire și gura tratată aproape ca o linie. Proplasma, părțile de umbră, este de culoare oliv, iar valorația este gradată subtil spre ocră și roz, culoarea roșie fiind folosită pentru accentuarea reliefului la buze, nas, sprâncene și obraji. Blicurile fine sunt dispuse savant, sub formă de evantai în dreptul ochilor, în curbe pe frunte și bărbie, și sub formă de hașuri sub nas și pe gât.

Stratul pictural este realizat în culori tempera pe un suport de grund și lemn.

Icoana este ferecată cu argint (1812) pe față, iar spatele este acoperit cu o foaie de aramă.

Bibliografie

Paul de Alep, *Călătoria*, pp. 188-189; Neofit Cretanul, *Notele*, p. 9; J. A. Vaillant, *La Roumanie*, vol. III, Paris, 1844, p. 348; Al. Odobescu, *Însemnări*, pp. 404, 427; V.A. Urechia, *Istoria românilor*. Curs făcut la Facultatea de litere din București după documente inedite, 14 vol. București, 1891-1902: vol. VI, p. 196, vol. VII, p. 334; Sfânta Episcopie a eparhiei Râmnicului, *Noul Severin în trecut și acum*, București, 1906, pp. 121, 195, pl. LXVI; M. Răuțu, *Monografia*, p. 49; I.D. Traianescu, „Mănăstirea Dintr-un Lemn și Mănăstirea Govora”, în *BCMI*, an III, 1910, p. 35; Sp. Cegăneanu, „Ceva despre proveniența și arta vechilor noastre argintării”, în *BCMI*, an IV, 1911, pp. 29-33; N. Iorga, „O inscripție pierdută și vechi mențiuni despre monumentele noastre la Vaillant”, în *BCMI*, an VIII (1915), p. 123; D. Drăghiceanu, *Raport I*, pp. 125-126; I.D. Ștefănescu, *L'icône de la Vierge*, pp. 601-602; I.D. Ștefănescu, *Valachie*, p. 172, n. 3; M. Romanescu, „Odoarele noastre bisericești”, în *Revista de Istorie bisericească*, Craiova, nr. I/1943, foto 36; C. Pillat, *Călătoriile*, p. 282; P.Șt. Năsturel, „Străvechi odoare”, în *Mitropolia Banatului*, 1957, p. 207; R. Crețeanu, *Mănăstirea Dintr-un Lemn*, pp. 25-26, fig. 11, cu bibliografie; M. Teleguț, „Mănăstiri din Oltenia”, în *Mitropolia Olteniei*, 1966, nr. 7-8, pp. 634-635, 641; D. Năstase, *Pictura*, p. 272; Ierom. Chesarie Gheorghescu, *Mănăstirea Dintr-un Lemn*, Râmnicu Vâlcea, 1970, pp. 5-8, 15, 25.

4. Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria (il. 10)

Țara Românească (?), sfârșitul secolului XIV-
începutul secolului XV
Muzeul Național de Artă al României, inv. 1223/i 1250
Provine de la Mănăstirea Govora (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 109 x 73 x 3 cm

Concepută monumental, semifigura Maicii Domnului cu Pruncul se detașează de pe un fond de aur. Maica Domnului ține cu brațul său stâng Pruncul, iar cu mâna dreaptă indică spre el. Ea poartă o palla și bonetă albastru-închis cu mânecute roșii striate cu aur și un maforion roșu-violaceu cu un tiv cărămiziu striat cu aur. Iisus-copil binecuvântează cu dreapta, având în mâna stângă un rotulus înfășurat. El poartă un hiton verde-închis și un himation cărămiziu-

Vâlcea, transferată
jud. Vâlcea)
a (jud. Vâlcea)

Iisus este redată frontal. Cu mâna
stângii, cu stânga ține Evanghelia
în roșu-închis striat cu aur și
înțeles, a fost repictat cu albastru în
este marcat prin incizii.

Figurile apostolilor (în stânga:
Iisus și Toma; în dreapta: Pavel,
în a căror îmbrăcăminte domină

o Răstignire din care se mai

personajelor au fost făcute cu
lavă. Pe spatele icoanei se mai
amele Apostolului Ioan.

prin suprapunerea succesivă a
și pentru umbre, la ocră și roșu
sunt puse cu nerv și precizie.
și alb și aur.

la mijloc și mărginită de baghete,
ne. Rama de jos lipsește.
și tempera, are ca suport două
locuri cu pânză și un strat gros
întărite la mijloc cu o singură
pictarea.

8; I.D. Ștefănescu, *Averea de
ne de la Bistrița*, pp. 568-470,
românească, p. 46, fig. p. 45
Bistriței, pp. 71-72; Th. Voinescu,

Hodighitria (il. 15, 16)

âniei, inv. 11683/i 350
n. Costești, jud. Vâlcea),
rița (jud. Vâlcea)

ii Domnului este redată într-o
ul său stâng ea poartă pe Iisus,
înțeles ei se compune dintr-o
maforion brun-violaceu. Iisus
în cea stângă are un rotulus
un himation roșu cu striții de
de aur. În colțurile de sus ale
lor Mihail și Gavriil. Fondul
amele laterale se află figurile
ise, David, Eremia, Daniil; în
zon, Elian?), ce țin în mâini
lor domină roșul, albastrul,

sonajelor (parțial deteriorate)
fond de aur. Pe maforionul
drept, se află o inscripție cu
ce se mai poate descifra:

prin suprapunerea succesivă a
și pentru umbre, la ocră și roz

pentru părțile luminate. Accentele sunt puse cu alb. Cutele veșmin-
telor sunt realizate cu alb, negru, brun, culoare peste culoare.

Rama, cu profil complex, este în relief, din grosimea scândurii,
lateral și jos este mai lată, pe latura de sus mai îngustă.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
gros de grund, pânză care întărește pe alocuri lemnul și două scânduri
din lemn de tei întărite pe spate cu o singură traversă complet
îngropată. Pe spate se văd urme de preparare și pictură.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 50 nr. 364; I.D. Ștefănescu, *Averea
de artă*, pp. 593-594; C. Nicolescu, *Arta veche*, p. 22; Al. Efremov,
Icoane de la Bistrița, pp. 467-470, pl. p. 468; V. Drăguț, *Pictura
românească*, p. 46, fig. p. 45 (fragment); *Tesori d'arte*, p. 27, nr. 2;
C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 30 cat. 2, pl. 4; Al. Efremov, *Pictura
Bistriței*, pp. 71, 72; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 260; Th.
Voinescu, *Icoane*, p. 75, fig. p. 381.

8. **Icoană dublă față:**
avers: **Sfântul Alexe, Omul lui Dumnezeu,**
între Sfinții Varlaam și Ioasaf (il. 19)
revers: **Sfântul Gheorghe (il. 20)**

Țara Românească, a doua decadă a secolului XVI
Muzeul orașenesc Curtea de Argeș, inv. 369, în custodie
la Muzeul Național de Artă al României, inv. cst. 5866/1519
Provine din Biserica Episcopală de la Curtea de Argeș
(jud. Argeș)
Dimensiuni 1,45 x 1,23 x 4 cm

Având inițial destinația de a separa spațiul mortuar de centrul
pronaosului, prin intercalarea ei între coloane, alături de alte cinci
icoane, pictate pe ambele fețe, icoana îl are reprezentat pe o față pe
Sfântul Gheorghe, de care nu ne vom ocupa deoarece este complet
repictat cu ulei în secolul al XVIII-XIX, iar pe cealaltă parte ne sunt
înfățișați frontal, în picioare, Sfinții Varlaam, Alexe Omul lui
Dumnezeu și Ioasaf. Explicarea acestei reprezentări iconografice se
află în prezentul studiu (p. 35). De pe un fond de aur se desprind
figurile monumentale ale sfinților. Primul, înveșmântat în tunică
albastră și pelerină roșu-violaceu, ține cu ambele mâini un rotulus
desfășurat cu un text în limba slavonă, Sfântul Alexe, purtând o
tunică brun-roșcat, ține în mâna dreaptă un rotulus înfășurat, iar cu
cea stângă schițează gestul de alocuțiune, Sfântul Ioasaf, susținând
cu ambele mâini un codex deschis cu text în limba slavonă, poartă o
tunică și o pelerină de diferite nuanțe de violaceu. În partea de jos
fondul este maroniu. Aureolele sunt marcate pe fondul de aur prin
incizii.

Inscripțiile în limba slavonă care indică numele sfinților sunt
realizate în roșu-cinabru pe fond de aur.

Cutele veșmintelor sunt indicate prin negru și culoare peste
culoare.

Valorația camației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru
părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de
grund și două blaturi inegale de lemn. Fiind pictată pe ambele fețe,
nu are traverse, lemnul fiind întărit prin rame late suprapuse.

Bibliografie

Gr. Tocilescu, *Biserica Episcopală*, p. 58; E. Lăzărescu, *O icoa-
nă*, pp. 197-199, fig. 3, pl. I și II; E. Lăzărescu, *Mănăstirea Arge-
șului*, p. 26.

9. **Coborârea de pe cruce (il. 23, 24)**

Țara Românească, cca 1522
Muzeul Național de Artă al României, inv. 11345/i 2

Provine de la Schitul Ostrov-Călimănești (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 68 x 45 x 1 cm

Compoziția e neechilibrată, având centrul de greutate spre
dreapta. În fața unei cruci monumentale de culoare maron, pe care se
sprijină sulița și buretele, se află Maica Domnului în rochie albastră
și maforion roșu, ținând în brațe corpul neînsuflețit al lui Iisus, ale
cărui răni sângerează. El are în jurul șoldurilor un pagnus albastru,
iar pe cap o coroană de spini. În spatele Fecioarei, în atitudine
tradițională, se află Ioan Teologul înveșmântat în tunică verde și
himation roșu. Cele trei personaje au nimburi de aur delimitate cu o
dungă roșie și una albă, iar cel al lui Iisus este cruciger:

„OWN ”|

Picioarele lui Iisus sunt ținute de mâinile acoperite cu maforion
albastru ale Mariei Magdalena. În stânga compoziției, Doamna
Milița, în haine maron-închis, poartă în brațe corpul neînsuflețit al
fiului său Teodosie, în haine princiare de culoare roșie și cu coroană
pe cap. În partea de sus, fondul este de culoare albastră, în timp ce
jos, movile albastre și maronii sunt acoperite cu flori albe și roșii.

Inscripțiile sunt în limbile greacă, slavă și română. Pe cruce, cu
roșu, literele:

„ ОВСА ..А Ъ ”

deasupra brațelor mari ale crucii, cu negru:

„ИАПОКАФИЛО ”

tot cu negru inițialele Maicii Domnului și ale lui Iisus; în spatele
Apostolului Ioan, cu negru:

„ОАГІОС ІѠАН ѠЕѠЛОГОС ”

Deasupra capului Despinei, cu negru:

„ВЛѢДНИЦЕ ПРИМИ ДШОУ
РАБА ТВОЖГО : ІѠН : ѠЕОДОСІЕ
ВОЕВОДА И
ПРИНЕСЕ СИДТВО ЕМОУ ”

În spatele Despinei cu negru:

„ГОСПДЖА ДЕСПИНА ”

În colțul din stânga jos, cu litere chirilice, albe, în limba română,
se află un text din care reiese că icoana a fost restaurată în anul 1801.

Valorația camației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la maron-verzui, pentru umbre, la ocră și
roz, pentru părțile luminate. Accentele sunt puse cu ocră și alb.
Cutele hainelor sunt indicate cu negru, alb și culoare peste culoare.

Rama de epocă, de culoare ocră cu o dungă roșie pe margini, cu
un profil complicat cu trei caneluri, a fost aplicată, nefăcând corp
comun cu lemnul navei.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o
scândură din lemn de tei și un strat de grund. Pe spate se văd urmele
a două traverse aplicate.

Bibliografie

Al. Odobescu, *Arheologia*, p. 421; Gr. Tocilescu, *Raporturi*,
pp. 18-19; Gr. Tocilescu, *Biserica Episcopală*, p. 26; N. Iorga,
Inscripții, I, p. 153; V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. XVI; Al. Odobescu,
Însemnări, pp. 396-397, 434; *Catalog*, Geneva, p. 14, fig. p. 95;
Catalog, Paris, p. 44, nr. 14; *Catalog Toma Stelian*, p. 11 nr. 5; N.
Iorga, *Domni români*, p. VII, fig. 40 și 41 (detalii); N. Iorga, *Icoana
românească*, p. 10; N. Iorga, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 11, pl. II
color; N. Iorga, *Vechea artă religioasă la români*, pp. 16-17; V.
Brătulescu, *Elemente profane*, p. 67, fig. color, pp. 66-67; V.
Brătulescu, *Călimănești*, p. 7; N. Iorga, *Portretele Doamnelor*, p.

VIII, p. 13; V. Brătulescu, *Curtea de Argeș*, p. 43, fig. 35; C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. II, p. 2, p. 649, fig. 151; M.A. Musicescu, *O broderie*, pp. 35-49; C.H. Wendt, *Rumänische*, p. 17, pl. color, pp. 20-21; I.D. Ștefănescu, *Averea de artă*, p. 594; *Scurtă istorie*, pp. 110-111, fig. 85; I. Barnea, *Cultura*, p. 871; V. Vătășianu, *Istoria*, vol. I, pp. 848-850, fig. 803; P.Șt. Năsturel, *Învățăturile*, p. 23; V. Brătulescu, *Icoanele de familie*, pp. 778-782; D. Buzatu, *Păstrarea*, p. 12; C. Nicolescu, *Arta veche*, pp. 22-23; A. Elian, *Inscripții*, vol. I, p. 737, nr. 1102; Al. Efremov, *Rumanian Art*, p. 20, nr. 6, fig. 7 și 8 (detalii); B. Rothmund, *Handbuch*, p. 307; *Istoria artelor*, vol. I, p. 273, pl. color, p. 224; V. Drăguț, *Pictura românească*, p. 47, fig. p. 47; C. Nicolescu, *Dvorski*, cat. 27; C. Nicolescu, *Costum*, p. 104, nr. 36, fig. 53, 54; C. Nicolescu, *Istoria costumului*, p. 234, cat. 96, pl. 7; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 31, cat. 5, pl. 12, 13; Al. Efremov, *Portrete*, p. 42, fig. 3; P. Chihaia, *Câteva note*, pp. 322-323, fig. 1; P. Chihaia, *Cu privire la învățăturile*, pp. 142-143, fig. pp. 160-161; D.C. Giurescu, *Țara Românească*, p. 412; Al. Alexianu, *Ev. Mediu*, pp. 166-168; Al. Efremov, *Comori*, cat. 166; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 263, fig. p. 265; Th. Voinescu, *Icoane*, p. 376, fig. pp. 390, 391; W. Podlacha, G. Nandriș, *Umanismul*, II, p. 182; V. Vătășianu, *Studii*, p. 67; R. Theodorescu, *Civilizația*, I, p. 38.

10. Sfântul Nicolae (il. 25-27)

Țara Românească, 1517-1518
Colecția Patriarhiei Române, inv. 3594, în custodie la Muzeul Național de Artă al României, inv. cst. 1525/5872
Provine de la Schitul Ostrov-Călimănești (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 90 x 63,5 x 2,8 cm

Monumentala semifigură a Sfântului Nicolae este redată frontal. Cu mâna dreaptă schițează gestul binecuvântării; în mâna stângă, acoperită de felon și omofor, ține o carte închisă cu scoarțele ocru-marونی împodobite cu caboșoane. El poartă un stihar negru, cu mânecute de aur, felon roșu-violaceu și omofor alb cu cruci negre. Nimbul de aur este indicat prin două incizii fine cu puncte la mijloc. În dreptul capului se află semifigura, de mici proporții, a lui Iisus și cea a Maicii Domnului. Fondul este de aur. În partea de jos, pe fondul roșu al veșmântului Sfântului Nicolae este redată, în genunchi, în atitudine de rugă, familia lui Neagoe Basarab; de la stânga spre dreapta, Neagoe în haină roșie ornamentată cu aur, având brodat pe spate vulturul bicefal; Teodosie în haine negre cu nuanțe verzi; Petru și Ioan în haine auri; Roxanda în rochie roșie și haină neagră-verzui; Stana în rochie neagră cu haină roșie și Despina-Milița în rochie neagră-verzui cu ornament aurit și o haină aurită. Toți au pe cap coroane de aur. Familia domnitorului este împărțită în două grupuri: la stânga Neagoe cu fiii, în dreapta Milița cu fiicele.

Inscripția care indică numele personajului principal:

„СТИ НИКОЛАЕ”

este făcută cu litere roșii pe fond de aur; ele se văd de sub repictarea cu bronz peste care s-a mai scris o dată cu roșu numele sfântului. Inscriptiile care indică numele donatorilor:

„Њ НБГОЕ ВОЕВОДЪ : ѠЕВДЕІЕ ВОЕВОД :
ІОАН ВОЕВОД : ГПДЖА РОКЗАНДА :
ГПДЖА СТАНА : И ГПДЖА МИЛИЦА”

sunt făcute cu litere albe pe fondul hainelor. Pe rama de jos, în dreapta, cu alb, pe fond verde oliv data:

„ДФ”

Inscriptiile cu alb și data sunt făcute la începutul secolului al XIX-lea, ca la *Coborârea de pe Cruce*.

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru-galben

pentru lumini. Accentele sunt făcute cu alb. Cutele veșmintelor sunt indicate în alb și culoare peste culoare.

Rama, săpată din grosimea lemnului, este aurită cu dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri de lei întărite cu pânză și un strat de grund. Pe spate, scândurile sunt acoperite cu o preparație și întărite cu două traverse.

Bibliografie

Gr. Tocilescu, *Raporturi*, p. 19; V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. XVI; *Catalog Toma Stelian*, p. 11, nr. 3; V. Brătulescu, *Icoane românești*, p. 5, pl. color pp. 4-5; V. Vătășianu, *Istoria*, vol. I, pp. 847-848, fig. 802; I.S. Ștefănescu, *Colecția*, pp. 100-101; I. Barnea, *Cultura*, p. 871; V. Brătulescu, *Icoanele de familie*, pp. 776-778; A. Elian, *Inscripții*, vol. I, p. 316, nr. 275; N. Șerbănescu, *450 de ani*, fig. color; A. Odobescu, *Însemnări*, p. 434; *Istoria artelor*, vol. I, p. 273; C. Nicolescu, *Dvorski*, cat. 25; *Tesori d'arte*, p. 27, nr. 3; C. Nicolescu, *Costum*, p. 102, nr. 35, fig. 51, 52 (detalii); D. Pleșia, *Neagoe Basarab*, p. 130, n. 179; C. Nicolescu, *Istoria costumului*, p. 233; V. Drăguț, *Pictura românească*, p. 43, text și fig. (detaliu); C. Nicolescu, *Icoane vechi*, pp. 30-31, cat. 3, pl. 6; N. Manole, *Neagoe Basarab*, fig. p. 224 (două detalii); Al. Efremov, *Portrete*, p. 41, fig. 1; I. Barnea, O. Iliescu, C. Nicolescu, *Cultura bizantină*, pp. 113-114, cat. 56; D. Chihaia, *Din cetățile de scaun*, p. 112, fig. 32; Al. Efremov, *Comori*, p. XXX, cat. 165; V. Drăguț, *Arta românească*, pp. 260, 263; T. Voinescu, *Icoane*, p. 375, fig. p. 389.

11. Sfinții Simeon și Sava (il. 4, 28-30)

Țara Românească, cca 1522
Muzeul Național de Artă al României, inv. 11344/i 1
Provine de la Schitul Ostrov-Călimănești (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 60 x 42,5 x 3,5 cm (cu ramă)

Cei doi sfinți naționali ai Bisericii sârbești sunt redați în picioare. În stânga, sprijinit de un toiag, se află Sfântul Simeon îmbrăcat în haine monahale de culoare maronie cu nuanțe oliv. În dreapta se află Sfântul Sava, ce binecuvântează cu mâna dreaptă, susținând cu cea stângă, în dreptul pieptului, o Evanghelie închisă cu scoarțe aurite și cu caboșoane. El poartă odăjdii arhieresti ce se compun din stihar verde-închis cu mânecute de aur, nabederniță de aur cu caboșoane pe șoldul stâng, sacos polistavrion roșu cu crucile înscrise în medalioane și omofor verde-închis cu cruci negre. În partea de jos a navei se află, în genunchi, soția și două fiice ale lui Neagoe Basarab. În stânga, este redată Despina Doamna, în haină îmblănită de culoare închisă și cu o pălărie cu boruri mari, în dreapta, la picioarele Sfântului Sava, sunt redat cele două domnițe, Stana și Roxanda, în atitudine și haine identice – formate din cămăși auri și rochii de culoare roșie, încinse la mijloc cu brâu lat. Pe cap, ele poartă coroane de aur cu caboșoane, de formă occidentală, de sub care le cad pe umeri văluri auri în care sunt prinse nestemate. Fondul icoanei este aurit în partea de sus, iar jos este verde închis.

Inscriptiile sunt făcute în limba slavă cu litere roșii pe fond de aur. În dreptul capetelor celor doi sfinți este indicat numele lor:

„СЪІ СИМЕОН”

„СЪІ САВА”

În partea de jos, între figurile celor doi sfinți, numele donatoarelor:

„ГОСЖДЖ ДЕСПИНА : ГОСЖДЖ
СТАНА ГОСЖДЖ РОЗАДА”

Inscripția a fost repictată cu un duct nesigur, culoare peste culoare, probabil la începutul secolului al XIX-lea.

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocru și roșu

pentru părțile luminate și buze. Culoare peste culoare. Cutele hainelor sunt indicate în alb și culoare peste culoare.

Rama aplicată, cu un profil de epocă.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri din lemn de lei și un strat de grund.

Bibliografie

Gr. Tocilescu, *Raporturi*, p. 153; V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 44, nr. 16; C. Iorga, *Icoana românească*, pp. 15-16; V. Brătulescu, *Elemente*, p. 61; C.C. Giurescu, *Istoria românească*, pp. 16-17; C.H. Wendt, *Rumänische*, pp. 594-595; Corović-Ljubinković, *Simion și Sava*, p. 850-851, fig. 1; C. Nicolescu, *O nouă realizare*, *Icoanele de familie*, p. 779; C. Nicolescu, *Costum*, p. 104, nr. 36, fig. 53, 54; C. Nicolescu, *Istoria costumului*, p. 234, cat. 96, pl. 7; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 31, cat. 5, pl. 12, 13; Al. Efremov, *Portrete*, p. 42, fig. 3; P. Chihaia, *Câteva note*, pp. 322-323, fig. 1; P. Chihaia, *Cu privire la învățăturile*, pp. 142-143, fig. pp. 160-161; D.C. Giurescu, *Țara Românească*, p. 412; Al. Alexianu, *Ev. Mediu*, pp. 166-168; Al. Efremov, *Comori*, cat. 166; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 263, fig. p. 265; Th. Voinescu, *Icoane*, p. 376, fig. pp. 390, 391; W. Podlacha, G. Nandriș, *Umanismul*, II, p. 182; V. Vătășianu, *Studii*, p. 67; R. Theodorescu, *Civilizația*, I, p. 38.

12. Sfântul Ioan Botezătorul (il. 5, 29-31)

Țara Românească, secolul XVI
Colecția de artă religioasă a Muzeului Național de Artă al României, inv. 11344/i 1
din comuna Domnești (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 126 x 98 x 4 cm

De-o concepție monumentală, Sfântul Ioan Botezătorul este reprezentat, în partea stângă, spre dreapta, ținând în mâna stângă o cruce în vârf. El poartă o ținută ocru-marونی. Jos, în centru, în genunchi, în atitudine de rugă, familia lui Neagoe Basarab; de la stânga spre dreapta, Neagoe în haină roșie ornamentată cu aur, având brodat pe spate vulturul bicefal; Teodosie în haine negre cu nuanțe verzi; Petru și Ioan în haine auri; Roxanda în rochie roșie și haină neagră-verzui; Stana în rochie neagră cu haină roșie și Despina-Milița în rochie neagră-verzui cu ornament aurit și o haină aurită. Toți au pe cap coroane de aur. Familia domnitorului este împărțită în două grupuri: la stânga Neagoe cu fiii, în dreapta Milița cu fiicele.

Inscripția care indică numele personajului principal:

„СЪІ СИМЕОН”

„СЪІ САВА”

În partea de jos, între figurile celor doi sfinți, numele donatoarelor:

„ГОСЖДЖ ДЕСПИНА : ГОСЖДЖ
СТАНА ГОСЖДЖ РОЗАДА”

Inscripția a fost repictată cu un duct nesigur, culoare peste culoare, probabil la începutul secolului al XIX-lea.

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocru și roșu

le cu alb. Cutele veșmintelor sunt
are.
mului, este aurită cu dungă roșie

lori tempera, are ca suport două
și un strat de grund. Pe spate,
rație și întărite cu două traverse.

19; V. Drăghiceanu, *Catalog*,
11, nr. 3; V. Brătulescu, *Icoane*
V. Vătășianu, *Istoria*, vol. I, pp.
Colecția, pp. 100-101; I. Barnea,
unele de familie, pp. 776-778; A.
275; N. Șerbănescu, *450 de ani*,
p. 434; *Istoria artelor*, vol. I, p.
; *Tesori d'arte*, p. 27, nr. 3; C.
fig. 51, 52 (detalii); D. Pleșia,
Nicolescu, *Istoria costumului*, p.
ă, p. 43, text și fig. (detaliu); C.
cat. 3, pl. 6; N. Manole, *Neagoe*
Al. Efremov, *Portrete*, p. 41, fig.
cu, *Cultura bizantină*, pp. 113-
de scaun, p. 112, fig. 32; Al.
; V. Drăguț, *Arta românească*,
p. 375, fig. p. 389.

8-30)

năniei, inv. 11344/i 1
ălimănești (jud. Vâlcea)
(cu ramă)

sericii sârbești sunt redați în
toiag, se află Sfântul Simeon
are maronie cu nuanțe oliv. În
ecuvântează cu mâna dreaptă,
ptului, o Evanghelie închisă cu
poartă odăjdii arhieresti ce se
ânețute de aur, nabederniță de
os polistavrion roșu cu crucile
erde-închis cu cruci negre. În
heate, soția și două fiice ale lui
ută Despina Doamna, în haină
lărie cu boruri mari, în dreapta,
te cele două domnițe, Stana și
e – formate din cămăși aurii și
ijloc cu brâu lat. Pe cap, ele
de formă occidentală, de sub
sunt prinse nestemate. Fondul
jos este verde închis.
slavă cu litere roșii pe fond de
și este indicat numele lor:

doi sfinți, numele donatoarelor:

ОСЖДЖ
АДА"

duct nesigur, culoare peste
al XIX-lea.
prin suprapunerea succesivă a
pentru umbre, la ocră și roșu

pentru părțile luminate și buze. Accentele de lumină sunt puse în pete
largi, ocră-alb. Cutele hainelor sunt indicate prin alb, negru și aur, în
striații.

Rama aplicată, cu un profil complicat, având patru caneluri, este
de epocă.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o
scândură din lemn de tei și un strat de grund.

Bibliografie

Gr. Tocilescu, *Raporturi*, pp. 18-19; N. Iorga, *Inscripții*, I,
p. 153; V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. XVI; *Catalog*, Geneva, p. 94;
Catalog, Paris, p. 44, nr. 16; *Catalog Toma Stelian*, p. 11, nr. 2; N.
Iorga, *Icoana românească*, pp. 9-10; N. Iorga, *Les arts mineurs*, vol.
I, p. 11, pl. color I; N. Iorga, *Vechea artă religioasă la români*, pp.
15-16; V. Brătulescu, *Elemente profane*, pp. 66-67, pl. color, pp. 60-
61; C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. II, pp. 2, 649, fig. 150; H.
Wendt, *Rumänische*, pp. 16-17, pl. color, p. 16; I.D. Ștefănescu,
Averea de artă, pp. 594-595; *Scurtă istorie*, p. 108, fig. 84; M.
Corović-Ljubinković, *Simion și Sava*, p. 85, fig. 5; V. Vătășianu,
Istoria, vol. I, pp. 850-851, fig. 805; I. Barnea, *Cultura*, p. 871; C.
Nicolescu, *O nouă realizare*, p. 22, fig. p. 21; V. Brătulescu,
Icoanele de familie, p. 779; C. Nicolescu, *Arta veche*, p. 22, fig. 42
(detaliu); A. Elian, *Inscripții*, vol. I, pp. 737-738, nr. 1103; E.
Lăzărescu, *O icoană*, p. 199; A. Odobescu, *Însemnări*, pp. 396-397,
434; *Istoria artelor*, vol. I, pp. 273-274; C. Nicolescu, *Dvorski*, nr.
27; C. Nicolescu, *Costum*, p. 106, nr. 37, fig. 55 și 56 (detalii); C.
Nicolescu, *Istoria costumului*, pp. 154, 235, pl. color nr. 16; V.
Drăguț, *Pictura românească*, p. 47, fig. p. 46; Manole Neagoe,
Neagoe Basarab, pp. 224-225 (detaliu); C. Nicolescu, *Icoane vechi*,
p. 31, pl. 9 (color), 10 și 11 (detalii); Al. Efremov, *Portrete*, p. 42,
fig. 2; P. Chihaiia, *Cu privire la Învățătură*, p. 191; Al. Efremov,
Comori, p. XXX, cat. 167, fig. 76; V. Drăguț, *Arta românească*, p.
261; T. Voinescu, *icoane*, p. 376, fig. p. 392.

12. Sfântul Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul (il. 32)

Țara Românească, secolul XVI
Colecția de artă religioasă a Casei de Cultură – Muzeu
din comuna Domnești (jud. Argeș)
Dimensiuni 126 x 98 x 4 cm

De-o concepție monumentală și de-o eleganță rafinată, icoana îl
are reprezentat, în partea stângă, pe Ioan Botezătorul într-o întoarcere
spre dreapta, ținând în mâna stângă un rotulus desfășurat și un toiag
înalt cu o cruce în vârf. El poartă o melotă albastră-gri și un himation
ocru-marونی. Jos, în centru, pe o tipsie de culoare brun-roșcat cu
ornamente aurite, se află capul sfântului. În partea dreaptă a
compoziției se află figura Maicii Domnului, care are pe brațul său
stâng pe Iisus-copil, iar cu mâna dreaptă indică atât spre rotulusul
ținut de Ioan, cât și spre tipsia cu capul lui decapitat. Ea poartă o
bonetă și rochie albastră cu mânecute roșii ornate cu aur și un
maforion roșu violaceu. Iisus-copil binecuvântează cu mâna dreaptă,
având în cea stângă un rotulus. Îmbrăcămintea lui este compusă
dintr-un himation roșu-cărâmișiu cu striații de aur. Nimburile
personajelor sunt indicate prin două cercuri concentrice incizate, cel
al lui Iisus fiind cruciger. Fondul, în partea de sus este de aur, iar în
partea de jos reprezintă un peisaj stâncos stilizat, cu tufe de flori
albastre și roșii.

Inscripțiile care indică numele personajelor sunt scrise cu litere
roșii în limba greacă, iar cea de pe rotulusul ținut de Ioan Botezătorul
este în limba slavonă, cu litere negre pe fond alb.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roșu
pentru părțile luminate. Accentele fine sunt puse cu o mare precizie.
Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb, aur și culoare peste
culoare.

Rama aurită este lăsată din grosimea lemnului, având pe
margine o dungă roșie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat

de grund destul de gros, o pânză de in, trei scânduri din lemn de tei.
Spatele a fost acoperit cu o preparație pe care se mai observă urmele
unui desen monocrom. Icoana a fost de curând maltrată de un
pretins „restaurator în tempera“, care a integrat cromatic părțile lipsă
și necesită o grabnică restaurare competentă. De altfel ea a fost
consolidată științific și nu necesită o altă intervenție atât de brutală.

Bibliografie

Al. Efremov, *Probleme*, pp. 87-94; Th. Voinescu, *Icoane*, p. 376.

13. Maica Domnului și Arhanghelul Mihail (parte din *Deisis*) (il. 35)

Țara Românească, prima jumătate a secolului XVI
Muzeul Mănăstirii Hurezi (jud. Vâlcea), inv. 2398
Provine de la Mănăstirea Sărăcinești (?)
Dimensiuni 54,5 x 37 x 3 cm

Figurile elegante și elansate, în atitudine de rugă, au făcut parte
dintr-un amplu cin *Deisis*. Maica Domnului poartă o rochie albastră-
verzuie cu mânecute de aur, o bonetă albastră și un maforion roșu-
brun cu nuanțe violet, tivit cu ornamente aurite. Încălțăminte ei
este de culoare roșie. Arhanghelul Mihail are un divitision verde-oliv
cu ornamente aurite și perle, un loros roșu-marونی ornat cu aur,
perle și pietre prețioase. Aripile maronii au striații de aur. Fondul este
de aur, iar jos de culoare verde-oliv. Aureolele personajelor sunt
indicate prin trei cercuri concentrice incizate și punctate.

Monograma care îl indică pe Arhanghelul Mihail:

„APX MI”

este făcută cu litere roșii pe fondul de aur.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la verde-brun pentru umbre, la ocră și roșu
pentru părțile luminate și buze. Accentele fine sunt realizate cu ocră-
alb. Cutele veșmintelor sunt redade cu alb și negru.

Rama, cu profil dublu, aurită este lăsată din grosimea lemnului,
având relieful interior rotunjit, iar cel exterior plat.

Stratul pictural, realizat cu culori tempera, are un suport dintr-o
singură scândură din lemn de tei acoperită cu un strat destul de gros
de grund. Spatele a fost acoperit cu un strat de preparație și întărit cu
o singură traversă la mijloc.

Bibliografie

Al. Efremov, *Probleme*, p. 94, fig. p. 93; Gherasim Cristea,
Hurezi, fig. p. 12.

14. Iisus Pantocrator (il. 37)

Țara Românească, 1558-1559
Biserica Mănăstirii Stănești, com. Lungești (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 91 x 69 x 3 cm

Eleganta semifigură a lui Iisus se detașează de pe fondul de aur
al icoanei. El binecuvântează cu mâna dreaptă, având în cea stângă
Evanghelia deschisă cu câteva cuvinte în limba slavonă din
Evanghelia lui Matei (25, 34) și poartă un hiton albastru și himation
roșu-vișiniu. Nimbul său cruciger este realizat în relief plat, aurit și
ornamentat cu motive florale stilizate. În dreptul umerilor, cu roșu pe
fond de aur, inscripția în limba slavonă:

„ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ”

În colțurile de sus ale icoanei se află semifigurele Intercesorilor:
Maica Domnului poartă un maforion roșu-vișiniu, iar Ioan
Botezătorul o melotă ocră-brun și himation verde-închis. Aureolele
lor sunt indicate prin punctare.

Rama este în relief lăsat din grosimea blatului, aurită și cu

Pe spatele Maicii Domnului, este o inscripție:

Realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la verde-brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate și buze. Cutele hainelor sunt indicate cu alb, negru, roșu și culoare peste culoare.

Maica Domnului, are un profil dublu; partea inferioară a ramei este mai lată, cea

pe suport un strat de temelie. Pe spate, scândurile sunt acoperite cu un strat subțire de

color, pp. 2-3; I.D. Ștefănescu, Ștefănescu, Snagov, pp. 48-49, 77; Al. Ștefănescu, Panaghiarul, p. 545.

secolului XVI
12221/i 878
u. Probabil de la Mănăstirea
ni 59 x 47 x 3,5 cm

Arhanghelului este întoarsă de la
are o carte deschisă cu textul
cu dreapta face un semn de
un himation verde. Nimbul este
Fondul este de aur.

postolului se află în partea de sus
:

Realizată prin suprapunerea succesivă a
un pentru umbre, la ocră și roșu
le hainelor sunt indicate cu negru

Maica Domnului, este aurită, având

pe suport un strat de temelie.

21 nr. 9, fig. 13; C. Nicolescu,

secolului XVI
1424/i 91
u. Probabil de la Mănăstirea
ni 59 x 46 x 3,5 cm

Arhanghelului este întoarsă de la
ine o carte deschisă cu începutul
pta face un semn de alocuțiune.
un clăv maron cu striații de
Nimbul este indicat prin două
cte. Fondul icoanei este aurit.

Inscripția care indică numele apostolului este în partea de sus, scrisă în litere chirilice cu roșu:

„СТЫ МАРКЪ”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la verde-brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate și buze. Cutele hainelor sunt indicate cu alb, negru, roșu și culoare peste culoare.

Rama este lăsată din grosimea lemnului, aurită, cu o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund pe o singură scândură din lemn de tei.

Bibliografie

Tesori d'arte, p. 28 nr. 19.

19. Iisus Împăratul Gloriei (Pietà) (il. 42, 43)

Țara Românească, a doua jumătate a secolului XVI
În Biserica Schitului Ciocanul (Bughea de Jos, jud. Argeș)
Proveniență necunoscută
Dimensiuni 31 x 61,5 x 3,5 cm

Conform iconografiei și formei, icoana a fost pictată spre a împodobi o proscomidie. Concepută a fi pictată „pe lat”, are forma unui dreptunghi a cărui latură de jos are formă de arc trilobat. Compoziția este împărțită în trei suprafețe, despărțite de două colonete în relief cu capitelluri florale, partea centrală fiind încununată cu două semipalmete, tot în relief. În partea centrală, pe un fond de aur în partea superioară și arhitecturi convenționale în partea de jos, este reprezentată semifigura Mântuitorului în fața mormântului, susținută de Maica Domnului și de Apostolul Ioan, având în fundal brațele crucii și patru cuie. Iisus, cu brațele încrucișate și ochii închiși, are pe cap coroana de spini, iar în jurul soldurilor un pagnus ocră-alb. Anatomia corpului său este reliefată puternic. Maica Domnului, cu obrazul lipit de umărul drept al lui Iisus, poartă o bonetă albastră și un maforion roșu-vișiniu, iar Apostolul Ioan, în aceeași atitudine, are un hiton verde și un himation roșu-cărămiziu. Nimburile sunt marcate printr-o incizie circulară punctată, având monogramele scrise cu roșu, iar cel al lui Iisus este cruciger.

Inscripția cu roșu pe fond de aur, în partea stângă sus, este în slavonă:

„СНЕТІЕ ХСЪ”

zugravul confundând iconografia *Coborârii de pe Cruce* cu cea a scenei pe care a pictat-o.

În spațiile laterale sunt reprezentați doi Arhangheli. Cel din stânga purtând un hiton albastru-verzui și un himation roșu, iar cel din dreapta, un hiton albăstrui și un himation liliachiu.

Cutele veșmintelor sunt indicate cu brun și culoare peste culoare.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră pentru părțile luminate, iar anatomia corpului Mântuitorului este indicată printr-un desen sigur, cu brun.

Stratul de culoare, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi din lemn de tei dispuse orizontal, fără traverse.

20. Sfântul Ioan Botezătorul și Arhanghelul Gavriil (parte din *Deisis*) (il. 44)

Țara Românească, mijlocul celei de-a doua jumătăți a secolului XVI
Colecția Patriarhiei Române, inv. 5232/224, în custodie la

Muzeul Național de Artă al României, inv. cst. 5869/1522
Dimensiuni 71 x 51 x 3 cm

Ambele personaje sunt întoarse spre stânga, în poziție de rugă, spre Iisus care formează centrul ansamblului, care fiind însă într-o stare avansată de deteriorare nu a fost posibil de studiat. Siluetele celor două personaje se desprind de pe un fond de aur, în partea superioară, iar în cea inferioară de un verde-închis. Sfântul Ioan poartă un hiton brun-roșcat și un himation oliv. Arhanghelul Gavriil poartă un stihar de culoarea ocră-rozaliu cu umbre violacee, un loros ocră-rozaliu cu perle și pietre prețioase, și hașurat cu aur.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră pentru părțile luminate, cu accente de alb. Cutele veșmintelor sunt indicate cu culoare peste culoare, cu alb și negru.

Rama icoanei, aurită, este lăsată din grosimea lemnului.

Din păcate, dna Constanța Costea, în *Revue Roumaine d' Histoire de l'Art*, seria Beaux-Arts, tome XXVII, din 1990, pp. 19-32, și-a întemeiat studiul după fotografii alb-negru ale icoanelor nerestaurate și din această pricină nu a observat că pandantul icoanei noastre, *Maica Domnului și Arhanghelul Mihail*, este o icoană mai târzie care a fost făcută pentru a completa o eventuală dispariție a celei originare. Pentru a convinge alăturăm o imagine a icoanei, care diferă ca tehnică și stil de cea originară (il. 45).

21. Soborul Sfinților Petru și Pavel (il. 46)

Țara Românească, finele secolului XVI
Muzeul Național de Artă al României, inv. 12231/i 880
Dimensiuni 83 x 67,5 x 3 cm

Compoziția monumentală este perfect simetrică. În centru sus, într-o Glorie albastră și roșie apare semifigura miniaturală a lui Iisus, binecuvântând cu ambele mâini. Nava icoanei este ocupată aproape în întregime de figurile Apostolilor Petru și Pavel, redați în picioare, întorși spre centru, susținând templul hexagonal. Apostolul Petru (în stânga) are o tunică albastră și un himation albastru-verzui; Apostolul Pavel (în dreapta) poartă o tunică albastră cu clăv cărămiziu și un himation roșu, având în mâna stângă o Evanghelie închisă cu scoarțe cărămizii. Apostolii susțin o biserică cu cupolă de culoare albastră-verzuie, prin ușa căreia se vede un altar cu o față de masă roșie și cu un potir de aur. Nimburile apostolilor sunt de aur, indicate prin câte două incizii fine concentrice și puncte. Fondul în partea de sus este de aur, iar jos verde-oliv.

Inscripțiile, parțial distruse, sunt scrise în slavonă cu litere roșii, indicând numele celor două personaje.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Accentele fine sunt puse cu ocră-alb. Cutele hainelor sunt indicate cu alb și negru.

Rama cu profil, având două caneluri și o bandă lată, este aurită cu o dungă roșie pe margine.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri din lemn de tei, întărite la îmbinare cu pânză, și un strat de grund. Pe spate, scândurile sunt acoperite cu un strat de preparatie și întărite cu două traverse.

22. Iisus Pantocrator cu doisprezece apostoli (il. 47)

Țara Românească, sfârșitul secolului XVI-începutul secolului XVII
Biserica Sfântul Gheorghe – „Domnească”, din Ocnele Mari (jud. Vâlcea)
Provine, probabil, din Biserica Adormirea Maicii Domnului – „Afumați”
Dimensiuni 100 x 70,5 x 2,8 cm

Semifigura Mântuitorului se desprinde de pe un fond aurit. El binecuvântează cu mâna dreaptă, iar cu cea stângă ține o Evanghelie.

Iisus poartă un hiton roșu cu clavus cărămiziu ornamentat și un himation verde-închis. În dreptul capului său sunt reprezentate semifigura Maicii Domnului, în maforion roșu-închis, și cea a lui Ioan Botezătorul, în himation brun-verzui. Atât aureolele personajelor, cât și mâinile lui Iisus sunt acoperite cu rizale. Evanghelia este și ea acoperită cu riza. Inscripția care indică ipostaza lui Iisus este scrisă cu roșu pe fond de aur, în limba greacă, ca și monograma Fecioarei, în timp ce monograma Înaintemergătorului este în limba slavonă. În colțurile navei, sus, sunt două medalioane roșii cu monograma lui Iisus, care par a fi pictate ulterior. Pe ramele laterale sunt pictate semifigurele apostolilor, pe fond de aur, cu nimburi indicate cu roșu.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Blicurile, destul de suculente, accentuează volumul.

Stratul de culoare este realizat în culori tempera, având ca suport un strat de grund și două blaturi de lemn întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

23. Iisus Pantocrator (il. 48)

Țara Românească, 1615-1616
Zugravul Stoica din Târgoviște
Biserica Schitului Brădet (jud. Argeș)
Dimensiuni 102 x 75 x 3,5 cm

Semifigura lui Iisus se desprinde de pe un fond de aur. Cu mâna dreaptă el face semnul binecuvântării, în cea stângă ține o Evanghelie închisă cu scoarțe cărămizii, cu striții de aur și caboșoane. Mântuitorul poartă un hiton roșu cu clavus portocaliu striat cu aur și un himation albastru-verzui. În dreptul capului lui Iisus se află semifigurele Intercesorilor: Maica Domnului în maforion roșu, iar Ioan Botezătorul cu melotă verde, amândoi cu mâinile întinse în semn de rugă. Nimburile personajelor sunt indicate pe fondul de aur prin incizii, iar cel al lui Iisus, care este cruciger, este indicat prin incizii concentrice și punctat.

Inscripțiile ce indică personajele sunt făcute cu roșu, pe fond de aur, în limba greacă (inițialele Maicii Domnului și ipostaza lui Iisus) și în slavonă, pentru Ioan Înaintemergătorul. Inscripția de donație, aflată jos, în centru, este făcută cu litere albe în limba slavonă:

**„+ СІЮ ИКОНА СЪТВОРИ ЖУПАНИЦА
БОЛОШИНА И ПИСАХ СТОИКА ЗУГРАФ
УТ ТРГОВИЩ. ВЕЛБТЪРЪКР (1615-1616)”**

Alte două inscripții sunt pe spatele icoanei, una incizată în preparație și ilizibilă, alta cu creionul (?):

„ААСТА СКРИС ДЕ ВЛАСИЕ”

Rama, în relief lăsat din grosimea lemnului, este aurită și cu o dungă roșie pe margini. Astăzi repictată grosolan cu negru.

Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb, aur și culoare peste culoare.

Valorația fină a carnației este realizată prin treceri succesive ale straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate.

Stratul de culoare, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi de lemn de tei întărite cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

V. Drăghiceanu și arh. P. Demetrescu, *Schitul Brădet*, p. 72; Șt. Meteș, *Zugravii*, p. 32, fig. 11; I.D. Ștefănescu, *Valachie*, p. 424; N. Iorga, *Icoana românească*, p. 14; N. Iorga, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 16, fig. 13; T. Bobancu, *Monografia satului și stațiunii balneo-climaterice Brădet-Argeș*, Pitești, 1937; I. Barnea, *Cultura*, p. 884; *Istoria artelor*, II, p. 76; V. Drăguț, *Pictura românească*, p. 87, fig.

p. 86; Gh.I. Cantacuzino, „Cercetările arheologice de la biserica din Brădet-Argeș și problema datării monumentului”, în *BMI*, nr. 2, 1970, pp. 57-58; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 19; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 387; Al. Efremov, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, p. 476; Th. Voinescu, *Icoane*, p. 379.

24. Maica Domnului Eleusa (il. 50)

Țara Românească, 1624-1625
Biserica din Ruda-Bârsești (com. Bercioiu, jud. Vâlcea)
Dimensiuni 93 x 70 x 4 cm

Semifigura Maicii Domnului cu Pruncul se detașează de pe un fond de aur. Ea ține cu ambele mâini Pruncul, având obraji lipiți. Ea poartă o palla roșie, o bonetă albastră și un maforion roșu-violaceu, iar Pruncul, care binecuvântează cu mâna dreaptă și ține în cea stângă un rotulus înfășurat, poartă un hiton verde-oliv cu clavus pe brațul stâng, ambele striate cu aur, și un himation cărămiziu, și el striat cu aur. În colțul stâng, sus, este redată semifigura Arhanghelului Gavriil în zbor, purtând însemnele patimilor. Aureolele sunt indicate pe fondul de aur prin incizii și puncte, iar cea a Pruncului este crucigeră.

Inscripțiile și monogramele ce indică personajele sunt scrise cu roșu. Cea care indică pe Maica Domnului drept Hodighitria este greșită, deoarece iconografic ea este reprezentată drept Eleusa sau A Patimilor. În partea de jos, cu litere de aur, în slavonă, se păstrează parțial o inscripție de donație:

**„+ МЛЕНІЕ РАБЫ БЖІЕ. ДУКА КІЕРАНАН.
Г...ГІКА. ДЕДУ. МАРТА. МАРИЕ.
КІЕРАЦА. ЖУПЪ. МАРКО. МАІЕ. ДИМА.
ДЕСПА. КАТАЛИНА. ДИЪ.
М.(?) А. МЦА. ЗРЛБ”**

(7132 = 1624-1625) (după G. Teodorescu).

Rama, în relief cu profil dublu, este lăsată din grosimea lemnului, aurită și cu o dungă roșie pe margini.

Valorația fină a carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate și blicuri fine.

Stratul de culoare este realizat în tempera și are ca suport un strat de grund și două blaturi de lemn cu pânză la îmbinare, întărite pe spate cu două traverse.

Bibliografie

G. Teodorescu, „Biserica Ruda-Bârsești din comuna Bercioiu-Argeș”, în *BCMI*, XXII, 1929, fasc. 62, pp. 172, 174, fig. 1; N. Iorga, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 16, fig. 14; I. Barnea, *Cultura*, p. 884; *Istoria artelor*, vol. II, pp. 76-77; V. Drăguț, *Pictura românească*, p. 87, fig. p. 86; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 19; Al. Efremov, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, p. 476; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 387, fig. p. 384.

25. Maica Domnului Eleusa (il. 51)

Țara Românească, secolele XVI-XVII
Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea
Provine din Biserica Bunavestire din Bumbuiеști (com. Boișoara, jud. Vâlcea), adusă, probabil, de la Biserica Episcopală din Curtea de Argeș, în secolul XIX
Dimensiuni 94 x 72 x 3,5 cm

Semifigura Maicii Domnului cu Pruncul se detașează de pe un fond aurit. Ea susține cu ambele brațe Pruncul. Maica Domnului poartă o palla și bonetă albastre, și un maforion roșu-vișiniu tivit cu galon de aur. Iisus, al cărui obraz este lipit de cel al Fecioarei, poartă

un hiton ocră-alb înflorat, cu un himation roșu striat cu aur. El stângă ținând un rotulus desfășurat, partea de sus, în colțuri, sur Mihail și Gavriil. Primul poartă doilea, un hiton roșu și un himation pe fondul de aur prin incizii cruciger.

Inscripțiile ce indică personajele iconografic este scris tot cu roșu

„ЦЕЛОВАНІЕ”

Rama lată a icoanei (cca 5 cm) și cu o dungă roșie pe margini.

Valorația fină a carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate și blicuri fine.

Stratul de culoare este realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi de lemn cu pânză la îmbinare, întărite pe se, iar pe margini cu pânză.

26. Maica Domnului cu Pruncul (il. 52)

Țara Românească, secolele XVI-XVII
Biserica Albă din Târgoviște
Dimensiuni 92 x 70 x 3,5 cm

Semifigura Maicii Domnului cu Pruncul se detașează de pe un fond aurit. Ea susține cu ambele mâini Pruncul, având obraji lipiți. Ea poartă o palla și o bonetă albastre și un maforion roșu-violaceu, iar Pruncul, care binecuvântează cu mâna dreaptă și ține în cea stângă un rotulus înfășurat. În partea de sus, este redată semifigura Arhanghelului Gavriil în zbor, purtând însemnele patimilor. Inscriptiile ce indică personajele sunt scrise cu roșu pe fond de aur, în limba greacă (inițialele Maicii Domnului și ipostaza lui Iisus) și în slavonă, pentru Ioan Înaintemergătorul. Inscriptia de donație, aflată jos, în centru, este făcută cu litere albe în limba slavonă:

**„+ СІЮ ИКОНА СЪТВОРИ ЖУПАНИЦА
БОЛОШИНА И ПИСАХ СТОИКА ЗУГРАФ
УТ ТРГОВИЩ. ВЕЛБТЪРЪКР (1615-1616)”**

Alte două inscripții sunt pe spatele icoanei, una incizată în preparație și ilizibilă, alta cu creionul (?):

„ААСТА СКРИС ДЕ ВЛАСИЕ”

Rama, în relief lăsat din grosimea lemnului, este aurită și cu o dungă roșie pe margini. Astăzi icoana este repictată grosolan cu negru.

Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb, aur și culoare peste culoare.

Valorația fină a carnației este realizată prin treceri succesive ale straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate.

Stratul de culoare, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi de lemn cu pânză la îmbinare, întărite pe spate cu două traverse.

Bibliografie

Adriana Boescu, „Câteva icoane din județul Dâmbovița”, în *Valachie*, 1932 (bănuim că este vorba de icoana din Brădet-Argeș, în articol nici locul unde se află nu este menționat).

Figura elegantă a lui Iisus, al cărui obraz este lipit de cel al Fecioarei, poartă un jilt cărămiziu cu ornamente de aur. El deschisă, pe genunchi. El este cap o mitră de aur în relief, un

...rile arheologice de la biserica din monumentului", în *BMI*, nr. 2, *...ane vechi*, p. 19; V. Drăguț, *Arta ...v*, *Pictura de icoane – Matei ...ane*, p. 379.

50)

...m. Bercioiu, jud. Vâlcea)

...cu Pruncul se detașează de pe un ...ni Pruncul, având obrajii lipiți. Ea ...tră și un maforion roșu-violaceu, ...mâna dreaptă și ține în cea stângă ...n verde-oliv cu clavus pe brațul ...imation cărămiziu, și el striat cu ...semifigura Arhanghelului Gavriil ...ilor. Aureolele sunt indicate pe ...iar cea a Pruncului este crucigeră. ...indică personajele sunt scrise cu ...Domnului drept Hodighitria este ...reprezentată drept Eleusa sau A ...de aur, în slavonă, se păstrează

Е. ДУКА КІЕРАНАН.
ТА. МАРИЄ.
РКО. МАІЄ. ДИМА.
ДИЬ.
,

...prescu).
...blu, este lăsată din grosimea
pe margini.
...alizată prin suprapunerea succe-
un-oliv pentru umbre, la ocră și
i fine.

...în tempera și are ca suport un
m cu pânză la îmbinare, întărite

...a-Bârsești din comuna Bercioi-
52, pp. 172, 174, fig. 1; N. Iorga,
14; I. Barnea, *Cultura*, p. 884;
Drăguț, *Pictura românească*, p.
...chi, p. 19; Al. Efremov, *Pictura*
; V. Drăguț, *Arta românească*,

1)

...-XVII
Vâlcea
...e din Bumbuiеști (com.
robabil, de la Biserica
, în secolul XIX

...Pruncul se detașează de pe un
...a Pruncul. Maica Domnului
...a maforion roșu-vișiniu tivit cu
...lipit de cel al Fecioarei, poartă

...un hiton ocră-alb înflorat, cu un clavus cărămiziu striat cu aur și un
himation roșu striat cu aur. El binecuvântează cu dreapta, în mâna
stângă ținând un rotulus desfășurat cu inscripție în limba slavonă. În
partea de sus, în colțuri, sunt redată semifigurele Arhanghelilor
Mihail și Gavriil. Primul poartă o tunică albastră și himation roșu, al
doilea, un hiton roșu și un himation albastru. Nimburile sunt marcate
pe fondul de aur prin incizii și punctare. Nimbul Pruncului este
cruciger.

...Inscripțiile ce indică personajele sunt făcute cu roșu, iar tipul
iconografic este scris tot cu roșu în limba slavonă:

„ЦЕЛОВАНІЄ”

...Rama lată a icoanei (cca 5,5 cm) are un profil dublu, este aurită
și cu o dungă roșie pe margini.

...Valorația fină a carnației este realizată prin suprapunerea
straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu
pentru părțile luminate și blicuri fine, caligrafice, ce urmăresc adesea
formele anatomice.

...Stratul de culoare este realizat în tempera, având ca suport un
strat de grund și două blaturi de lemn întărite pe spate de două traver-
se, iar pe margini cu pânză.

26. Maica Domnului cu Pruncul Eleusa (il. 52, 53)

Țara Românească, secolele XVI-XVII
Biserica Albă din Târgoviște
Dimensiuni 92 x 70 x 3,5 cm

...Semifigura Maicii Domnului cu Pruncul se detașează de pe un
fond aurit. Ea susține cu ambele brațe Pruncul, având ca veșminte o
palla și o bonetă albastre și un maforion roșu cu galon aurit. Iisus, al
cărui obraz este lipit de cel al Fecioarei, poartă un hiton ocră cu un
clavus cărămiziu striat și un himation roșu-cărămiziu striat cu aur. El
binecuvântează cu mâna dreaptă, iar în cea stângă ține un rotulus
înfășurat. În partea de sus, în stânga, se află semifigura
Arhanghelului Gavriil în veșminte roșii, ce poartă însemnele
patimilor. Inscripțiile ce indică pe Arhanghelul Gavriil și pe Maica
Domnului au fost repictate într-o grafie modernă. Nimbul lui Iisus
este cruciger. Atât capul Maicii Domnului, cât și cel al Pruncului au
fost acoperite cu rizale, ulterior înlăturate, dar ale căror urme sunt
pregnant vizibile.

...Rama, în relief cu profil dublu, este aurită și cu o dungă roșie pe
margini. Astăzi icana este încadrată într-o altă ramă, modernă.

...Valorația fină a carnației este realizată prin suprapunerea
straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu
pentru părțile luminate. Blicurile fine sunt parțial spălate.

...Stratul de culoare este realizat în tempera, având ca suport un
strat de grund și două blaturi de lemn întărite pe spate cu două
traverse.

Bibliografie

...Adriana Boescu, „Câteva opere de artă din sec. XVII-XVIII în
județul Dâmbovița”, în *Valachica*, nr. 9, Târgoviște, 1977, pp. 531-
532 (bănuim că este vorba de această operă, cu toate că nu sunt date
în articol nici locul unde se află și nici dimensiunile icoanei).

27. Iisus Împărat și Mare Arhiereu (il. 55)

Țara Românească, secolele XVI-XVII
Muzeul Național de Artă al României, inv. 11585/i 242
Dimensiuni 111,5 x 92 x 3,2 cm

...Figura elegantă a lui Iisus este reprezentată frontal, tronând pe
un jilț cărămiziu cu ornamente florale și spătar înalt. Cu mâna
dreaptă Iisus binecuvântează, iar cu cea stângă susține o Evanghelie
deschisă, pe genunchi. El este redat în ținută de arhiereu, având pe
cap o mitră de aur în relief, un stihar roz, epitrahil și mânecute de fir,

...un sacos polistavrion alb cu cruce albastre, maron și cărămiziu,
câptușit în verde și un omofor alb cu patru cruce negre. Aureola sa
crucigeră este aurită și în relief. Intercesorii sunt redați în picioare. În
stânga, Maica Domnului face cu mâna stângă gestul rugăciunii, iar în
mâna dreaptă ține un rotulus desfășurat cu un text de rugăciune. Ea
poartă palla și bonetă albastre și maforion roșu-închis. Nimbul aurit
este în relief înalt. În partea dreaptă, Ioan Botezătorul este în aceeași
atitudine cu Fecioara, având și el un rotulus desfășurat cu o
rugăciune, în mâna stângă. El poartă o tunică albă și un himation
verde. Nimbul aurit este în relief înalt. Fondul icoanei este de aur.

...Inscripțiile care indică numele personajelor sunt făcute cu litere
roșii pe fond de aur, în partea superioară a navei:

„ѦѦ: ѿс ѡс : ѿѡкрѡтітел”

...În dreapta și stânga capului lui Iisus, următoarea inscripție:

„ѡрѡ ѡрѡствѡнще и
ѡѡствѡещіе и сѡжѡ архіерен”

...Pe rama de jos, pe fond verde-închis cu litere albe se văd urmele
ilizibile ale unei inscripții de donație, din care se distinge numele:

„СТАД КО (?)”

...și mai jos, cu caractere mai mici, ultimul rând:

„...Зѡгр”

...Textele rugăciunilor Intercesorilor sunt în slavonă, iar Evan-
ghelia are textul în limba română.

...Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la verde-brun pentru umbre, la ocră-roz și
accente fine albe pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt
indicate cu alb, negru, maron, verde și roșu.

...Rama, în relief cu profil dublu, este lăsată din grosimea
scândurii și aurită, având pe suprafața lată ornamente florale stilizate
în relief plat, iar pe marginile exterioare o dungă roșie.

...Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund și două scânduri din lemn de tei. Pe spate, scândura este
acoperită cu preparație și are trei traverse.

Bibliografie

...N. Iorga, *Les arts mineurs*, vol. I, pl. VII (color).

28. Tâmpla Bisericii Schitului Crasna (il. 56-61)

Țara Românească, 1651-1653
Biserica Schitului Crasna (jud. Gorj)
Provine de la Biserica Sfântul Dumitru din Craiova

...Fiind concepută și realizată pentru o biserică mult mai mare, la
mutarea și instalarea ei în locul actual, lucru petrecut în primele
decenii ale secolului XIX, s-a renunțat, din motive necunoscute, la o
bună parte din ea, păstrându-se astăzi doar partea ei superioară –
medalioane cu îngeri și monumentala cruce cu reprezentarea
Răstignirii. La baza crucii se află un spațiu oval, având dimensiuni
destul de mari (48 x 85 x 2,5 cm), în care sunt reprezentați
îngenuncheați, în rugă, cei doi donatori: voievodul Matei Basarab și
mitropolitul Ștefan I.

...În cele opt medalioane, cu un diametru de 25 cm, apar
semifigurele îngerilor în postură de rugă, cu ripide, în stihare, pe un
fond de aur.

...Crucea de proporții impresionante, care domină întreg ansam-
blul, are, ca de obicei, pictat pe ea pe Iisus Răstignit, având la
extremități Tetramorful (simbolurile celor patru evangheliști). Patru
îngeri în zbor culeg în potire sângele ce se scurge din rănilor
Răstignitului. Moleniile, din dreapta și stânga crucii, îi reprezintă, ca
de obicei, pe Maica Domnului și pe Apostolul Ioan tânăr (78 x 36 x

1,5 cm). Spațiul cel mai interesant și semnificativ al scenei Răstignirii este, fără îndoială, spațiul (48 x 85 x 2,5 cm) de la baza crucii, în care sunt reprezentați donatorii. Pe un fond de aur strălucitor se desprinde, în partea stângă, îngenuncheat, cu mâinile împreunate a rugă și cu privirile îndreptate spre cel Răstignit, voievodul Matei Basarab, având o coroană de aur pe cap și purtând un anterior roșu ornat cu flori stilizate în aur și încins cu un brâu de aur, peste care poartă un caftan alb cu mâneci lungi și cu ornamente aurite, cu guler și căptușeală de blană. El ne este înfățișat bătrân, cu părul și barba albe. În fața lui, în aceeași atitudine de rugă, se află mitropolitul Ștefan I, redat în puterea vârstei, cu părul și barba castanii, având o mitră de aur, odăjdiiile sale fiind compuse dintr-un sacos roșu cu ornamente florale de aur și un omofor verzui cu o cruce albă. În spatele fiecărui personaj, cu litere roșii pe fond de aur, este indicat numele și rangul fiecăruia în limba slavonă:

„І Ѡ МАѠ...”

(Io Matei Basarab Voievod), iar la vlădică:

„КІР СТЕѠАН...”

(Kir Ștefan mitropolit (și) arhiepiscop a toată țara Ungrovlahiei).

Fragmentul de tâmplă păstrat la Schitul Crasna, în afara faptului că este de o netăgăduită valoare artistică, marchează, alături de alte câteva opere păstrate, o etapă interesantă și puțin cunoscută a evoluției picturii din Țara Românească și ne permite să întrevădem elementele de influență occidentală încă de la mijlocul secolului XVII.

Bibliografie

N. Stoicescu, *Țara Românească*, vol. I, pp. 228-229. La cele indicate în *Bibl. – Țara Rom.* se mai pot adăuga: Ghenadie al Râmnicului, *Iconografia*, p. 41 n.10; I. L. Athanasescu, *Adevăruri*, pp. 218-220; G. Dincă, *Sculptura*, pp. 495-505; I. A. Șchiopu, *Tâmpla*, p. 1377; N. Stoicescu, *Monumentele*, p. 919; *Istoria artelor plastice*, vol. II, p. 92; V. Drăguț, *Pictura românească*, p. 88; Al. Bădăuță, D. Bălașa, *Valori muzeale*, p. 460; Al. Efremov, *Portrete*, pp. 42-45; A. Pănoiu, *Mobilierul*, p. 24 și n. 45, p. 48; R. Crețeanu, *Un egumen*, pp. 129-130; Al. Efremov, *Pictura de icoane*, p. 469-472.

29. Tâmpla Bisericii din Bălănești-Râmești (Hurezu) (il. 62)

Țara Românească, 1658-1659

Biserica Duminica tuturor Sfinților din Bălănești-Râmești, Hurezu (jud. Vâlcea)

Tâmpla bisericii, ca și întreg edificiul, ctitorit de Mitropolitul Ștefan I, a suferit mult din cauza vremii și a oamenilor. Pe tâmpla nouă a fost placată o parte din cea veche (1933) din care s-au păstrat doar câțiva apostoli din cinul Deisis și câteva icoane împărătești, care sunt în prezent la Muzeul Mănăstirii Hurezi. Din fericire se păstrează și crucea ce încununează tâmpla, care are la baza ei un cartuș în relief, în care sunt pictați donatorii – voievodul Mihnea al III-lea (1658-1659) și mitropolitul Ștefan I. Ei nu se adresează direct Răstignitului, ci Maicii Domnului orantă cu Pruncul, de tip Blahernitisa, care apare în partea superioară, înconjurată de nori stilizați. Îngenuncheați, cu mâinile întinse a rugă, Mihnea al III-lea, în odăjdii somptuoase și încoronat, și mitropolitul, în odăjdii de vlădică cu mitră pe cap, nabaderniță și omofor cu două cruci, sunt redați nu pe un fond neutru de aur, ci pe fundalul unui peisaj stilizat. Deasupra și în spatele lor, cu litere albe, în slavonă ne sunt indicate numele lor:

„І Ѡ „МИХАИЛ ВОИВОД”

„СТЕѠАН МИТРОПОЛИТ”

Este interesant de remarcat, în cazul de față, ingeniozitatea și abilitatea zugravului, deoarece cartușul cu Maica Domnului și

donatorii, de la baza crucii, este plasat în centrul cinului profeților, care aveau în centru pe Maica Domnului. În cazul de față, artistul a reușit să îmbine canoanele iconografice cu cerințele comanditarilor.

Bibliografie

Paul de Alep, *Călătoria*, vol. VI, p. 194 (despre construcția bisericii); V. Drăghiceanu, *Rîmești-Vâlcea*, pp. 130-132; Iorga, Balș, *Histoire*, p. 196; V. Drăghiceanu, *Monumente*, p. 65; D. Bălașa, *Bălănești*, pp. 36-39; Al. Efremov, *Portrete*, pp. 44-45 și fig. 4; Al. Efremov, *Primul peisaj*, pp. 69, 73; Al. Efremov, *Pictura – Matei Basarab*, pp. 482-483.

30. Cuvioasa Paraschiva (il. 63-65)

Țara Românească, mijlocul secolului XVII

Muzeul Mănăstirii Hurezi (jud. Vâlcea), inv. 1346

Provine din Biserica Duminica Tutoor Sfinților din

Bălănești-Râmești, Hurezu (jud. Vâlcea)

Dimensiuni 88 x 66,5 x 2,8 cm

Figura monumentală a Cuvioasei Paraschiva este redată în picioare, frontal, având în mână dreaptă crucea de martiră, iar în stânga un rotulus desfășurat cu începutul *Crezului*, în limba slavonă. Ea poartă o rochie albastră, o tunică roșu-închis cu tiv și guler aurite, un maforion roz căptușit cu albastru și tivit cu aur. Arhanghelii Mihail și Gavriil, în zbor, susțin nimbul în relief al sfintei. Fondul în partea superioară este acoperit cu ornament floral în relief aurit, iar în partea de jos este format de un peisaj cu munți și ape de influență occidentală.

Inscripția care indică numele sfintei:

„+ СТАА ПРЕПОДОНА (П)АРАСКЕѠІА)”

este făcută cu litere roșii pe fond de aur, iar textul de pe rotulus, cu litere negre, pe fond alb.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-închis, pentru umbre, la ocră și roșu, pentru părțile luminate și buze, formând contraste destul de puternice. Accentele energice sunt realizate cu ocră-alb. Cutele hainelor sunt indicate cu alb și negru.

Rama, cu profil dublu, este lăsată din grosimea lemnului. Partea interioară în formă de baghetă este aurită, iar cea exterioară este lată cu o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat gros de grund pe două scânduri din lemn de tei. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse cu relief înalt.

Bibliografie

Al. Efremov, *Comunicare*, 1969; *Istoria artelor*, vol. II, p. 77, fig. 83; Al. Efremov, *Primul peisaj*, pp. 69, 74; Al. Efremov, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, pp. 473, 483; T. Voinescu, *Icoane*, p. 378, fig. p. 400.

31. Duminica Tutoor Sfinților (il. 66, 67)

Țara Românească, mijlocul secolului XVII

Biserica Duminica Tutoor Sfinților din Bălănești-Râmești,

Hurezu (jud. Vâlcea)

Dimensiuni 84 x 62,5 x 3 cm

Compoziția amplă și complicată a temei iconografice, atât de rar întâlnită în pictura de icoane, a fost fericit rezolvată de artist. În dreptunghiul format de navă sunt înscrise concentric două elipse. În cea centrală, purtat de simbolurile evangheliștilor și flancat de figurile alungite ale Intercesorilor, este redat Iisus în Slavă, binecuvântând cu ambele mâini, stând pe Tronuri. Figura lui se detașează de pe un fundal de Glorie cu raze de aur. În câmpul celei de a doua elipse, deasupra medalionului central, se află o cruce mare

și Tronul Hetimasiei încadrat de sfinți sunt grupate conform ier și apostoli, în dreapta, arhangh Impărații Constantin și Elena împărați și mucenici și de împ ținute de Constantin și Elen mitropolitul Ungrovlahiei – Șt de sus ale icoanei sunt pictate sunt brun, brun-roșcat, albastru iar în câmpul dintre elipse are

Inscripțiile cu caracter lit elipsele, sunt scrise în slavonă, care indică grupurile de sfinți care are în dreptul capului scris, în

„ВЛАДИКА СТЕѠА

Valorația carnației este re straturilor de culoare, de la bru pentru părțile luminate și buze nice. Accentele energice sunt sunt indicate cu alb și negru.

Rama, cu profil dublu, e aurită. Partea interioară, în foa exterioară este lată, cu o dungă

Stratul pictural, realizat în gros de grund și două scânduri sunt întărite cu două traverse c

Bibliografie

Al. Efremov, *Comunicare* Al. Efremov, *Pictura de icoane*

32. Sfântul Nicolae (il. 68)

Țara Românească, 1643-1651

Stroe Zugravul din Târgoviște

Muzeul Național de Artă din

Provine de la Mănăstirea de la

Dimensiuni 64 x 47 x 3,5

Semifigura Sfântului Nic dreaptă binecuvântează, iar în c ornamentele cu aur. Poartă un (negre) și un omofor maroniu c relief înalt, aurit și cu ornament ale navei sunt două medalioane turală a lui Iisus și cea a Maici mente vegetale excizate.

Inscripția, care indică nu umerilor sfântului, în două me litere de aur în relief plat:

„СТЫ НИКОЛАЕ”

Valorația carnației este re ocră și maron pe un fond apro roșie s-a folosit la buze. Cutele

Rama, în relief, lăsată di ornamentată cu elemente veget

Stratul pictural, realizat în de grund și o singură scândură este întărită cu două traverse.

Bibliografie

Gh. Tocilescu, *Raporturi*, I, p. 205; Al. Odobescu, *Arnota Catalog*, Geneva, p. 94; V. Dră Zugravii, p. 32; V. Drăghiceanu

lasat în centrul cinului profeților,
mului. În cazul de față, artistul a
ifice cu cerințele comanditarilor.

VI, p. 194 (despre construcția
Vâlcea, pp. 130-132; Iorga, Balș,
Monumente, p. 65; D. Bălașa,
Portrete, pp. 44-45 și fig. 4; Al.
Efremov, *Pictura – Matei*

(5)

colului XVII
Vâlcea), inv. 1346
a Tuturor Sfinților din
Vâlcea)

asei Paraschiva este redată în
reaptă crucea de martiră, iar în
utul *Crezului*, în limba slavonă.
roșu-închis cu tiv și guler aurite,
tru și tivit cu aur. Arhanghelii
bul în relief al sfintei. Fondul în
mament floral în relief aurit, iar
isaj cu munți și ape de influență

întei:

(П)АРАСКЕѢІА)"

aur, iar textul de pe rotulus, cu

ă prin suprapunerea succesivă a
is, pentru umbre, la ocră și roșu,
nând contraste destul de puter-
te cu ocră-alb. Cutele hainelor

ă din grosimea lemnului. Partea
aurită, iar cea exterioară este lată

i tempera, are ca suport un strat
emn de tei. Pe spate, scândurile
f înalt.

); *Istoria artelor*, vol. II, p. 77,
p. 69, 74; Al. Efremov, *Pictura*
73, 483; T. Voinescu, *Icoane*,

. 66, 67)

lului XVII
ilor din Bălănești-Râmnești,

i a temei iconografice, atât de
st fericit rezolvată de artist. În
rise concentric două elipse. În
evangelistilor și flancat de
este redat Iisus în Slavă,
nd pe Tronuri. Figura lui se
u raze de aur. În câmpul celei
ui central, se află o cruce mare

și Tronul Hetimasiei încadrat de Adam și Eva. Numeroase figuri de
sfinți sunt grupate conform ierarhiei: în partea stângă îngeri, profeți
și apostoli, în dreapta, arhangheli, schivnici și ierarhi. Jos, în centru,
Împărații Constantin și Elena susțin crucea, urmați, respectiv, de
împărați și mucenici și de împărătese și mucenițe. La piciorul crucii
ținute de Constantin și Elena se află îngenuncheat donatorul –
mitropolitul Ungrovlahiei – Ștefan, în odăjdii arhieresti. În colțurile
de sus ale icoanei sunt pictate Soarele și Luna. Culorile dominante
sunt brun, brun-roșcat, albastru și roșu. Fondul icoanei este de aur,
iar în câmpul dintre elipse are un relief floral aurit.

Inscripțiile cu caracter liturgic, de pe benzile care conturează
elipsele, sunt scrise în slavonă, cu litere albe pe fond de aur, iar cele
care indică grupurile de sfinți cu litere negre pe fond alb. Donatorul
are în dreptul capului scris, în alb:

„ВЛАДИКА СТЕФАН”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun-închis pentru umbre, la ocră și roșu
pentru părțile luminate și buze, formând contraste destul de puter-
nice. Accentele energice sunt realizate cu ocră-alb. Cutele hainelor
sunt indicate cu alb și negru.

Rama, cu profil dublu, este săpată din grosimea lemnului și
aurită. Partea interioară, în formă de baghetă, este îngustă, iar cea
exterioară este lată, cu o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
gros de grund și două scânduri din lemn de tei. Pe spate, scândurile
sunt întărite cu două traverse cu relief înalt.

Bibliografie

Al. Efremov, *Comunicare*, 1969; Al. Efremov, *Portrete*, p. 45;
Al. Efremov, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, p. 473.

32. Sfântul Nicolae (il. 68)

Țara Românească, 1643-1644
Stroe Zugravul din Târgoviște
Muzeul Național de Artă al României, inv. 11375/i 32
Provine de la Mănăstirea Arnota (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 64 x 47 x 3,5 cm

Semifigura Sfântului Nicolae este redată frontal. Cu mâna
dreaptă binecuvântează, iar în cea stângă ține o Evanghelie cu scoarțe
ornamentate cu aur. Poartă un sacos polistavrion (cu cruce roșii și
negre) și un omofor maroniu cu aur și cruce negre. Nimbul este în
relief înalt, aurit și cu ornamente vegetale incizate. În colțurile de sus
ale navei sunt două medalioane dreptunghiulare cu semifigura minia-
turală a lui Iisus și cea a Maicii Domnului. Fondul de aur are orna-
mente vegetale excizate.

Inscripția, care indică numele personajului, se află în dreptul
umerilor sfântului, în două medalioane dreptunghiulare, formată din
litere de aur în relief plat:

„СТЫ НИКОЛАЕ”

Valorația carnației este realizată prin punerea unor accente cu
ocră și maron pe un fond aproape nevalorat, brun-verzui. Culoarea
roșie s-a folosit la buze. Cutele hainelor sunt indicate cu negru.

Rama, în relief, lăsată din grosimea scândurii, este aurită și
ornamentată cu elemente vegetale stilizate excizate.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund și o singură scândură din lemn de tei. Pe spate, scândura
este întărită cu două traverse.

Bibliografie

Gh. Tocilescu, *Raporturi*, pp. 202-203; N. Iorga, *Inscripții*, vol.
I, p. 205; Al. Odobescu, *Arnota*, p. 368; *Catalog, Paris*, p. 44 nr. 20;
Catalog, Geneva, p. 94; V. Drăghiceanu, *Arnota*, p. 138; Șt. Meteș,
Zugravii, p. 32; V. Drăghiceanu, *Raport II*, p. 61; N. Ghika-Budești,

Evoluția, vol. III, fig. 527; N. Iorga, *Les arts mineurs*, vol. I, pl. color
IX; D. Cristescu, *Arnota*, p. 30, fig. pp. 76-77; C.H. Wendt,
Rumänische, p. 26, fig. 6; C. Nicolescu, *Arta veche*, p. 23; A. Elian,
Inscripții, vol. I, p. 739, nr. 1106; *Istoria artelor*, vol. II, p. 64, fig.
82 (detaliu); C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 40, cat. 30, pl. 46;
C. Pillat, *Arnota*, p. 571; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 388; Al.
Efremov, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, p. 481.

33. Iisus Pantocrator (il. 69)

Țara Românească, mijlocul secolului XVII
Popa Vlaicul
Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 361
Dimensiuni 76,8 x 57,4 x 2,8 cm

Semifigura monumentală a lui Iisus este redată frontal. Cu mâna
dreaptă el face semnul binecuvântării, iar în stânga ține o Evanghelie
închisă cu scoarțe de culoare roșu-cărămiziu, hașurată cu aur și
decorată cu caboșoane. Iisus poartă o tunică roșu-închis, cu clavus
roșu-cărămiziu cu striții de aur și cu ornament aurit la mâneci și gât,
precum și un himation albastru. Nimbul de aur este indicat printr-un
cerc pictat, în care se înscrie o cruce roșie. În dreptul capului lui Iisus
se află semifigurile, de mici proporții, ale Intercesorilor. Fondul este
de aur.

Inscripțiile care indică numele personajelor sunt scrise cu roșu
pe fond de aur. În partea de jos a icoanei, cu litere albe, este inscripția
de donație, parțial deteriorată:

„...ПИС ПОП ВЛАНКЪЛ”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun, pentru umbre, la ocră și roșu pentru
părțile luminate. Accentele fine, caligrafice sunt realizate cu ocră.
Cutele hainelor sunt indicate prin alb și negru.

Rama cu profil dublu este săpată în grosimea lemnului și aurită,
având partea interioară în formă de baghetă, iar cea exterioară lată,
cu o dungă roșie pe marginile exterioare.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două
scânduri din lemn de tei întărite cu pânză și un strat de grund. Pe
spate, scândurile sunt întărite cu două traverse.

Bibliografie

Istoria artelor, vol. II, p. 143; Al. Efremov, *Pictura de icoane –
Matei Basarab*, pp. 476-477.

34. Iisus Pantocrator (il. 70)

Țara Românească, mijlocul secolului XVII
Muzeul Brukenthal, Sibiu
Provine din Colecția Slătineanu
Dimensiuni 100 x 71 x 3,5 cm

Semifigura monumentală a lui Iisus este redată frontal. Cu mâna
dreaptă el schițează gestul binecuvântării, în cea stângă ține o
Evanghelie închisă cu scoarțe roșii și ornamente aurite sub formă de
striții. Veșmintele lui se compun dintr-un hiton roșu-închis cu cla-
vus cărămiziu cu striții de aur și un himation albastru. Aureola
crucegeră este în relief, ornamentată cu elemente florale stilizate în
relief plat. În dreptul capului lui Iisus, în medalioane, se află figurile
miniaturale ale Intercesorilor. Fondul de aur al icoanei este acoperit
cu elemente florale în relief plat.

Monograma, ce indică numele personajului principal, alcătuită
din litere de aur în relief plat, este plasată în medalioane, în colțurile
de sus ale navei.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roșu
în părțile luminate, buze, nas și pleoape. Cutele hainelor sunt indicate
cu negru, roșu și culoare peste culoare.

Rama aurită are un profil dublu: o baghetă în partea interioară

Peste rama icoanei a fost suprapusă, ulterior, o altă ramă modernă, care acoperă parțial semifigurele profeților.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocru-brun pentru părțile luminate și blicuri scurte, fine.

Starea de conservare este precară, straturile de culoare, în special cele superioare, au fost spălate la o „luminare” total necorespunzătoare.

Stratul de culoare este realizat în culori tempera, având ca suport un strat de grund și două blaturi de lemn întărite cu pânză și două traverse semiîngropate, pe spate.

41. Sfinții Constantin și Elena (il. 86, 87)

Țara Românească, cca 1697
Constantinos Zugravul (?)
Paraclisul Nașterea Maicii Domnului din Mănăstirea Hurezi
Dimensiuni 98 x 62 x 4 cm

Sfinții Împărați, încoronați de doi îngeri în zbor, se detașează de pe un fond de aur, ținând în centrul icoanei o cruce, ce are reprezentată la bază donatorii. Hainele somptuoase, împărătești, de culoare roșu-închis, sunt bogat ornamentate cu aur și decorații florale. De remarcat că la Sfântul Constantin, patronul voievodului, deasupra clavusului, pe brațul său drept apare un vultur bicefal și că pe cruce apare Iisus Răstignit realizat într-o concepție occidentală, ca un crucifix. Pe fond de aur, cu litere roșii, în limba slavonă sunt indicate numele sfinților:

„ЦРЬ КОНСТАТИН И МТЪЕ ЕГО ЕЛ...”

La baza crucii, pe fond verde-închis sunt reprezentați, în genunchi, cinci donatori în veșminte aulice, ale căror nume sunt indicate în slavonă:

„ІΩ КОНСТНТ БРЫНКВАН ВОЕВОД...”

„ГОСПОЖА ЕГО МАРИЖ”

„ІΩ КОНСТАНТ ВОЕВОД”

„ІΩ РАДУИ ВОЕВОД”

„ІΩ ЩЕФАН ВОЕВОД”

Valorația carnației este realizată prin treceri succesive de culoare, de la brun-închis pentru umbre, la ocru-brun și roșu pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi de scândură, din grosimea cărora s-au lăsat ramele în relief (aurite), întărite pe spate cu două traverse.

Bibliografie

Al. Efremov, *Portrete*, pp. 45-46, fig. 9; Th. Voinescu, *Icoane*, p. 407, fig. p. 410.

42. Iisus Pantocrator tronând (il. 89)

Țara Românească, 1692
Zugrav Pârvu Mutu (?)
În tâmpla Bisericii Trei Ierarhi din Filipeștii de Pădure (jud. Prahova)
Dimensiuni 98 x 41 x 3 cm

Delicată, dar impozantă, figura lui Iisus tronează într-un jilț bogat ornamentat. El binecuvântează cu mâna dreaptă, iar cu cea stângă susține o Evanghelie deschisă. Iisus poartă un hiton roșu ornat floral,

un clavus auriu și un himation albastru. Un nimb în relief aurit îi înconjoară capul. De după tron apar semifigurele Intercesorilor: Maica Domnului și Ioan Botezătorul. Pe ramele laterale sunt redați, în picioare, cei doisprezece apostoli, câte șase pe fiecare latură. Întreg fondul este aurit. Scena centrală este încadrată cu o baghetă în relief sculptat, iar o altă baghetă încadrează capul lui Iisus, formând un trilob ascuțit în vârf. În spațiul ce-l formează în partea superioară baghetele, precum și în partea de jos a tronului, este reprezentat Tetramorful – simbolurile celor patru evangheliști. În partea de jos a icoanei, sub jilț, sunt redați, în centru, două Tronuri și, lateral, câte doi Serafimi.

În partea superioară, în centru, pe un fond roșu, se află Cel vechi de zile (Dumnezeu Tatăl), sper care, în poziție de rugă, se îndreaptă câte doi îngeri și doi arhangheli.

Inscripțiile ce indică personajele din icoană sunt în limba slavonă cu litere roșii.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate. Cutele veșmintelor sunt indicate prin culoare peste culoare, cu negru și ocru sau aur.

Rama icoanei are un profil dublu, lăsat din grosimea blatului.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund aplicat pe două blaturi din lemn de tei, întărite pe spate cu două traverse.

Bibliografie

Al. Efremov, *Rumanian Art*, p. 22, cat. 14.

43. Adormirea Maicii Domnului (il. 90, 91)

Țara Românească, 1696
Atribuită lui Pârvu Mutu
Muzeul Național de Artă al României, inv. 15960/i 1247
Provine de la Biserica Mănăstirii Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat (jud. Buzău)
Dimensiuni 99 x 63,5 x 3 cm

Este o compoziție cu iconografie complexă, având redată atât ridicarea la cer a Maicii Domnului și aducerea pe nori a apostolilor (deteriorată în mare parte), cât și scena tăierii mâinilor lui Jephonias de către Arhanghelul Mihail. De remarcat este redarea strict frontală a lui Iisus, a cărui privire se pierde în depărtare, apărând cu totul neutru față de Maria, întinsă pe catafalc, jos, în fața lui, și suflul ei, prezentat simbolic ca de obicei, pe care Iisus îl ține pe brațul său stâng; de asemenea, culoarea albastră-verzuie, în care sunt realizați înșirii care înconjoară mandorla lui Iisus, ce sugerează imaterialitatea lor corporală, și cătuia cu care tămâiază Apostolul Ioan. În coloritul viu al icoanei predomină roșul de trei nuanțe, albastrul-verzui, violetul, precum și aurul fondului și al ornamentelor.

Jos, în dreapta, pe fond verde cu litere de aur se disting urmele unei inscripții din care s-a păstrat numai anul: 7204 (1696).

Valorația carnației este obținută prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brunuri pentru umbre, la ocru, roz și accente fine pentru lumini. Roșu este folosit la buze și pleoape. Cutele hainelor sunt indicate cu negru, alb și strițiuni cu aur.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri din lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 20 nr. 169; D. Năstase, *Icoanele*, p. 190, fig. 2; T. Voinescu, *Pârvu Mutu*; I.D. Ștefănescu, *Icoane alese*, p. 266; R. Popa, *Mogoșoaia*, p. 39, il. 29 (detaliu); V. Drăguț, *Pictura românească*, p. 92.

44. Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului (il. 92)

Țara Românească, 1709-1710 (prin analogie)
Muzeul Mănăstirii Hurezi (jud. Vâlcea)

Provine de la Schitul Sfânt
Dimensiuni 82,5 x 47 x 3

Figura impozantă, înaripată de pe un fond de aur, cu mână stângă un rotulus desfășurat. El poartă o melotă ocru-gri și dreaptă, jos, pe tipsie, este repunctat este ornamentat cu el indică numele sfântului este în slavonă:

„СТІ ІΩАН ПРЕДТ...

Rama în relief, lăsată din dungă roșie pe margini.

Valorația carnației este de culoare, de la verde-oliv pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în de grund și două blaturi de scândură pe spate cu două traverse semiîngropate.

45. Duminica Tuturor Sfinților

Țara Românească, 1709-1710
Muzeul Mănăstirii Hurezi
Provine din Schitul Sfânt
Dimensiuni 82 x 47 x 3,5

Pe fond de aur, care se în scene și personaje, se desfășoară împărțită în trei registre. Partea Glorie, flancat de Intercesori înregistru. Sub el este reprezentată Hetimasiei, flancat de Adam și apostoli, prooroci, ierarhi și sfinți reprezentați împărații Constantin înconjurați de grupuri de sfinți din stânga, jos, într-un chenar, care cheată a unui călugăr, probabil

Rama în relief, lăsată din dungă roșie pe margini. Pe laturile donație cu litere de aur, care impurităților și a verniului alt anului pictării icoanei:

„ЗСЗІ”

(1709-1710).

Valorația carnației este de brun-oliv pentru umbre, la ocru

Stratul pictural, realizat în de grund și două blaturi de scândură pe spate cu două traverse semiîngropate.

46. Adormirea Maicii Domnului

Țara Românească, cca 1709
Hranite Zugravul
Biserica Mănăstirii Govor
Dimensiuni 110 x 85 x 3

Icoana Adormirea Maicii Domnului este o iconografie complexă, pe un fond verde-închis în partea de jos, în prim-plan este redată Maica Domnului cu draperii și ornamente, încadrată de catafalcului este scena tă

astru. Un nimb în relief aurit îi apar semifigurile Intercesorilor: al. Pe ramele laterale sunt redați, poli, câte șase pe fiecare latură. ală este încadrată cu o baghetă în adrează capul lui Iisus, formând e-l formează în partea superioară jos a tronului, este reprezentat u evangheliști. În partea de jos a ru, două Tronuri și, lateral, câte

pe un fond roșu, se află Cel vechi, în poziție de rugă, se îndreaptă

jele din icoană sunt în limba

ă prin suprapunerea succesivă a tru umbre, la ocră pentru părțile licate prin culoare peste culoare,

lu, lăsat din grosimea blatului. ri tempera, are ca suport un strat lemn de tei, întărite pe spate cu

22, cat. 14.

(il. 90, 91)

nâniei, inv. 15960/i 1247
ii Adormirea Maicii Domnului

ie complexă, având redată atât i aducerea pe nori a apostolilor na tăierii mâinilor lui Jephonias arcat este redarea strict frontală în depărtare, apărând cu totul ilc, jos, în fața lui, și sufletul ei, care Iisus îl ține pe brațul său i-verzuie, în care sunt realizați Iisus, ce sugerează imateriali-e tămâiază Apostolul Ioan. În oșul de trei nuanțe, albastrul-ului și al ornamentelor.

litere de aur se disting urmele nai anul: 7204 (1696).

prin suprapunerea succesivă a pentru umbre, la ocră, roz și te folosit la buze și pleoape. i, alb și striațiuni cu aur.

i tempera, are ca suport două grund. Pe spate, scândurile sunt

ul deșertului (il. 92)

in analogie)
(âlcea)

Provine de la Schitul Sfântul Ioan Botezătorul
Dimensiuni 82,5 x 47 x 3,5 cm

Figura impozantă, înaripată, a Înaintemergătorului se detașează de pe un fond de aur, cu munți stilizați și arbori. Sfântul Ioan ține în mâna stângă un rotulus desfășurat, iar cu cea dreaptă indică spre cer. El poartă o melotă ocră-gri și un himation verde-închis. În partea dreaptă, jos, pe tipărie, este reprezentat capul său. Nimbul incizat și punctat este ornamentat cu elemente florale stilizate. Inscripția ce indică numele sfântului este făcută cu roșu pe fond de aur în limba slavonă:

„СТІ ІΩАН ПРЕДТЕЧА”

Rama în relief, lăsată din grosimea lemnului, este aurită și cu o dungă roșie pe margini.

Valorația camației este realizată prin treceri succesive de culoare, de la verde-oliv pentru umbre, la ocră-roșu, și blicuri pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi de scândură întărite cu pânză pe față, iar pe spate cu două traverse semiîngropate.

45. Duminica Tuturor Sfinților (il. 93, 94)

Țara Românească, 1709-1710
Muzeul Mănăstirii Hurezi (jud. Vâlcea)
Provine din Schitul Sfântul Ioan Botezătorul
Dimensiuni 82 x 47 x 3,5 cm

Pe fond de aur, care se întrevede în spațiul dintre numeroasele scene și personaje, se desfășoară tradiționala scenă iconografică, împărțită în trei registre. Partea superioară, având în centru pe Iisus în Glorie, flancat de Intercesori și cete îngerești, formează primul registru. Sub el este reprezentat, tot pe axa centrală, Tronul Hetimasiei, flancat de Adam și Eva în poziții de rugă, înconjurați de apostoli, prooroci, ierarhi și sfinți. În centrul registrului inferior sunt reprezentați împărații Constantin și Elena susținând Crucea, înconjurați de grupuri de sfinți, bărbați (în stânga) și femei. În colțul din stânga, jos, într-un chenar, este redată figura miniaturală îngenunchată a unui călugăr, probabil arhimandritul Ioan, donatorul icoanei.

Rama în relief, lăsată din grosimea blatului, este aurită și are o dungă roșie pe margini. Pe latura de jos a ramei există o inscripție de donație cu litere de aur, care nu a putut fi descifrată din cauza impurităților și a verniului alterat ce o acoperă, lizibil fiind numai anul pictării icoanei:

„ЖСЗІ”

(1709-1710).

Valorația camației este realizată prin treceri de culoare de la brun-oliv pentru umbre, la ocră pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi de scândură întărite pe față cu pânză, iar pe spate cu două traverse semiîngropate.

46. Adormirea Maicii Domnului (il. 95)

Țara Românească, cca 1712
Hranite Zugravul
Biserica Mănăstirii Govora (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 110 x 85 x 3,5 cm

Icoana *Adormirea Maicii Domnului* este realizată într-o iconografie complexă, pe un fond de aur în partea superioară și verde-închis în partea de jos, cu arhitecturi stilizate pe margini. În prim-plan este redată Maica Domnului, culcată pe un catafalc ornat cu draperii și ornamente, înconjurată de apostoli și patru ierarhi. În fața catafalcului este scena tăierii mâinilor lui Jephonias de către

Arhanghelul Mihail, între care se află un sfeșnic. În centrul compozițional se află figura lui Iisus în mandorlă striată cu aur, înconjurat de îngeri și serafimi ținând în brațe sufletul Maicii Domnului. Pe „tunelul” ce duce spre cer este reprezentat un heruvim, spre care patru îngeri în zbor aduc, pe patru nori, pe apostoli.

În partea dreaptă, jos, pe fond verde-închis, cu litere albe, chirilice, inscripția:

„АЗ РАНИТЕ ЗХТР(А)Ф (Х)М”

Inscripția care indică tema icoanei, plasată în partea superioară, este făcută pe fond de aur cu litere roșii în limba slavonă:

„ХСПЕНИЕ БЦЫ”

Rama, lăsată din grosimea blatului, este aurită și are o dungă roșie pe margini.

Valorația camației este realizată prin treceri succesive de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi din lemn de tei, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

47. Maica Domnului cu Pruncul – Hodigitria – tronând (il. 96, 97)

Țara Românească, 1711-1712
Iosif Ieromonah Zugravul
Biserica Mănăstirii Govora (jud. Vâlcea)
Dimensiuni 110 x 82 x 4 cm

Maica Domnului tronează pe un jilț mare, monumental, bogat ornamentat cu elemente geometrice și vegetale aurite. Ea ține pe genunchi pe Iisus-copil, pe care-l susține cu mâna stângă, iar cu cea dreaptă îl indică. Ea poartă o palla verde-albăstrui și un maforion roșu, bogat striate cu aur. Iisus binecuvântează cu mâna dreaptă și ține în cea stângă un rotulus înfășurat. El poartă un himation roșu-cărămiziu cu numeroase striații de aur. În dreapta și stânga capului Maicii Domnului, pe fond de aur, sunt semifigurile Arhanghelilor Mihail și Gavriil în adorație. Aureola Maicii Domnului și cea a lui Iisus sunt acoperite cu rizale, iar cele ale arhanghelilor sunt indicate prin incizii și punctare.

Inscripții cu roșu pe fond de aur indică numele arhanghelilor. În partea de jos, în stânga, la piciorul tronului, pe fond verde-închis, cu litere de aur, se află inscripția:

„ΩΤ ΒΙΔΥЦЕ ΑΖ ΡΑΒ Τ...
ΙΩΣΙ(Φ) ΕΡΙ ΕΧ. ΖСК”

(7220 = 1711-1712).

Jos, în partea dreaptă, este data de 7220, în cifre arabe.

Valorația camației este realizată prin treceri fine, prin suprapunerea succesivă a culorilor, de la oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi din lemn de tei, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

48. Adormirea Maicii Domnului (il. 98, 99)

Țara Românească, 1699-1700
Biserica Mănăstirii Polovragi (jud. Gorj)
Dimensiuni 98 x 59 x 4 cm

Scena *Adormirii Maicii Domnului* este realizată într-o iconografie complexă. Pe fond de aur, în partea superioară, și arhitecturi stilizate, lateral, și verde-închis în cea de jos, se desfășoară întreaga scenă. În prim-plan, pe catafalcul ornat cu aur și draperie roșie, este

întinsă Maica Domnului înconjurată de apostoli, iar în fața catafalcului, între două sfeșnice, scena cu tăierea mâinilor lui Jephonias de Arhanghelul Mihail. În centrul compozițional este redat, într-o mandorlă striată cu aur, Iisus ținând în brațe sufletul Mamei sale, înconjurat de îngeri și ierarhi, care mai apare o dată într-o mandorlă în „tunelul” ce duce spre cer, reprezentat printr-un semicerc striat cu aur și înstelat. În această mandorlă, purtată de doi îngeri în zbor, Maica Domnului, în palla albastră și maforion roșu, are ambele brațe întinse spre apostolii care sunt aduși pe nori spre a asista la eveniment. Inscriptia care indică denumirea scenei este făcută cu litere roșii, pe fond de aur, în limba slavonă:

„УСПЕНІЕ БЦИ”

Sufletul Maicii Domnului din brațele lui Iisus este indicat cu o inscripție cu roșu în limba slavonă:

„ДХЩА БЦИ”

În partea de jos, pe fond verde-închis, cu litere de aur, în limba română, cu litere chirilice, este inscripția de donație:

„АЧЕСТЕ · Д · ИКОАНЕ ФЪКУТЪЛЪМ
ЕХ СМЕРИТЪЛ · ІОАН · ЕГЪМЕНЪЛ

„ДЕ ЛА ХРЕЗ... (ТЪ)МПЛЕЛЕ...
ЛЕТЪЛ ЖСЗ”

(7207 = 1699-1700).

Valorația carnației este realizată prin treceri succesive de culoare, de la oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi din lemn de tei, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

Al. Ștefănescu, *Gorjul istoric și pitoresc*, Târgu Jiu, 1904, p. 155; Al. Ștefănescu, *Polovragi*, Târgu-Jiu, 1906, p. 85; V. Brătulescu, *Polovragi*, p. 7; A. Sacerdoțeanu, „Mănăstirea Polovragi”, în *BMI*, XXXIX, nr. 1, 1970, p. 46.

49. Iisus Împărat și Mare Arhiepiscop (il. 100)

Țara Românească, 1704-1705

Hranitie Zugravul

Biserica Mănăstirii Polovragi (jud. Gorj)

Dimensiuni 99 x 61 x 4,5 cm

Figura scundă a lui Iisus se detașează de pe fundalul de aur și jilțul bogat ornamentat. Iisus binecuvântează cu mâna dreaptă, susținând cu cea stângă Evanghelia deschisă. Pe cap, poartă o coroană, veșminte bogate, de culoare albastru-verzui-închis, tivite cu aur și caboșoane, și un omofor de aur cu cruci albastre-verzui. Nimbul cruciger este indicat prin incizii și punctare. Tronul monumental este bogat ornat cu elemente geometrice, florale stilizate și caboșoane, spătarul fiind de culoare cărămizie. Pernele sunt de culoare roșie și verde-închis. În spatele tronului sunt redat semifigurile Intercesorilor. Maica Domnului, încoronată, poartă o palla albastră și maforion roșu, iar Ioan Botezătorul, o melotă și un himation verde-închis. Nimburile lor sunt indicate prin incizii și punctări. Monogramele care indică personajele sunt făcute cu roșu, pe fond de aur. În partea stângă, jos, la picioarele tronului, pe fond verde-închis, cu litere roșii, se află numele zugravului și anul executării icoanei:

„ХРАНИТ · ЖГ · ЛТ · ЖСТІ”

(7213 = 1704-1705).

Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb și culoare peste culoare.

Valorația carnației este realizată prin treceri succesive de culoare, de la oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi din lemn de tei, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

Al. Ștefănescu, *Gorjul istoric și pitoresc*, Tg. Jiu, 1904, p. 155; Al. Ștefănescu, *Polovragi*, Tg. Jiu, 1906, p. 85; V. Brătulescu, *Polovragi*, p. 7; A. Sacerdoțeanu, „Mănăstirea Polovragi”, în *BMI*, 1, 1970, p. 46.

50. Adormirea Maicii Domnului (il. 101)

Țara Românească, cca 1708

Nicolae Zugravul

Muzeul Național de Artă al României, inv. 69159/i 1201

Dimensiuni 104 x 78 x 3,5 cm

Compoziția simetrică, cu numeroase personaje, prezintă în spirit tradițional scena Adormirii Maicii Domnului. În jurul catafalcului pe care este întins corpul Fecioarei, sunt grupați apostolii, patru episcopi, îngeri și personaje laice. Iisus, flancat de doi îngeri și cu sufletul Mamei sale în brațe, apare pe fondul albastru al mandorlei care are în vârf un serafim. În coloritul hainelor predomină roșu, ocră și aur. Aureolele sunt de aur, marcate pe margini cu două cercuri incizate, concentrice și punctate. Jos, în prim-plan, este redată scena tăierii mâinilor lui Jephonias. Arhitecturile schematică din fundal sugerează că scena se desfășoară într-un oraș. Fondul navei este în partea superioară de aur, iar jos verde.

Inscripția care indică numele scenei este în limba slavonă cu litere roșii:

„ОУСПЕНІА БЦИ”

jos, în stânga, pe fond verde cu litere de aur:

„НЕКОМЛЕ ЖГ”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roz pentru lumini. Cutele hainelor sunt indicate cu negru, maron, alb și aur.

Rama, săpată din grosimea lemnului, este aurită, cu o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri din lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse.

Bibliografie

C. Nicolescu, *Arta veche*, fig. 45 (detaliu); Al. Efremov, *Rumanian Art*, p. 22, nr. 16, fig. 15 și 16 (detaliu); C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 42, cat. 37, pl. 54, 55; *Tesori d'arte*, p. 30, nr. 44.

51. Iisus Pantocrator (il. 102, 103)

Țara Românească, cca 1708

Nicolae Zugravul

Muzeul Național de Istorie a României

Dimensiuni 105 x 78 x 3,8 cm

Monumentala figură a lui Iisus se detașează de pe fondul unui tron foarte bogat ornamentat cu motive vegetale și antropomorfe. Cu mâna dreaptă el face semnul binecuvântării, iar cu cea stângă susține pe genunchi o Evangheliă deschisă. El poartă un hiton roșu ornat cu motive florale stilizate de aur și un clavus de aur cu caboșoane, peste

care are un himation verde-în dreptul capului se află semifigurile Intercesorilor. Fondul este de aur.

Inscripțiile care indică numele scenei sunt făcute cu roșu, pe fond de aur. Pe Evanghelia de (Veniți blagosloviți părintelui

„НЕКОМЛЕ ЖГРАФ”
ДНИ А ЛЕТ ЖЕІС”

Valorația carnației este realizată prin treceri succesive de culoare, de la verde pentru umbre, la roșu și alb pentru părțile luminate și a nasului sunt pictate cu roșu. C

aur. Rama în relief este lăsată în partea exterioară a dungă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două scânduri din lemn de tei, întărite cu două traverse.

Bibliografie

R. Popa, *Mogoșoaia*, p. 1115.

52. Schimbarea la Față (il. 104)

Țara Românească, începutul secolului XVIII

Muzeul Național de Artă

Provine din Biserica Mitropoliei din Iași

Dimensiuni 94 x 66,5 x 3,5 cm

Compoziția simetrică a scenei este realizată în spirit tradițional al temei Schimbării la Față, în care Iisus, flancat de doi îngeri, se arată în mijlocul unei rări de pe Muntele Thabor, a lui Iisus, ce binecuvântează cu mâna dreaptă, susținând cu cea stângă Evanghelia deschisă. Pe cap, poartă o coroană, veșminte bogate, de culoare albastru-verzui-închis, tivite cu aur și caboșoane, și un omofor de aur cu cruci albastre-verzui. Nimbul cruciger este indicat prin incizii și punctare. Tronul monumental este bogat ornat cu elemente geometrice, florale stilizate și caboșoane, spătarul fiind de culoare cărămizie. Pernele sunt de culoare roșie și verde-închis. În spatele tronului sunt redat semifigurile Intercesorilor. Maica Domnului, încoronată, poartă o palla albastră și maforion roșu, iar Ioan Botezătorul, o melotă și un himation verde-închis. Nimburile lor sunt indicate prin incizii și punctări. Monogramele care indică personajele sunt făcute cu roșu, pe fond de aur. În partea stângă, jos, la picioarele tronului, pe fond verde-închis, cu litere roșii, se află numele zugravului și anul executării icoanei:

„ПРЪВБРАЖЕНІЕ ГІ”

numele personajelor:

„ИЛИЕ, МОИСИ”

și în două cazuri monograma

„ІС ХС”

Valorația carnației este realizată prin treceri succesive de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roz pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt indicate cu negru, roșu și galben.

Rama, lăsată din grosimea lemnului, este aurită, cu o dungă roșie pe margine.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri din lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse.

te cu negru, alb și culoare peste
zată prin treceri succesive de
la ocră și roșu pentru părțile
opera, are ca suport un strat de
tei, întărite pe spate cu două

i pitoresc, Tg. Jiu, 1904, p. 155;
1, 1906, p. 85; V. Brătulescu,
lănaștirea Polovragi", în *BMI*, 1,

(il. 101)

mâniei, inv. 69159/i 1201

neroase personaje, prezintă în
faicii Domnului. În jurul cata-
ecioarei, sunt grupați apostolii,
ce. Iisus, flancat de doi îngeri și
pe fondul albastru al mandorlei
al hainelor predomină roșu, ocră
ate pe margini cu două cercuri
, în prim-plan, este redată scena
tecurile schematice din fundal
tr-un oraș. Fondul navei este în
e.
cenei este în limba slavonă cu

de aur:

prin suprapunerea straturilor de
bre, la ocră și roz pentru lumini.
u, maron, alb și aur.

nnului, este aurită, cu o dungă

ri tempera, are ca suport două
grund. Pe spate, scândurile sunt

g. 45 (detaliu); Al. Efremov,
și 16 (detaliu); C. Nicolescu,
5; *Tesori d'arte*, p. 30, nr. 44.

)

mâniei

se detașează de pe fondul unui
ve vegetale și antropomorfe. Cu
ântării, iar cu cea stângă susține
El poartă un hiton roșu ornat cu
avus de aur cu caboșoane, peste

care are un himation verde-închis cu numeroase striatii și puncte. În
dreptul capului se află semifigurile de mici dimensiuni ale Interce-
sorilor. Fondul este de aur.

Inscripțiile care indică numele personajelor sunt scrise cu roșu pe
fond de aur. Pe Evanghelia deschisă, în limba română cu litere negre:
(*Veniți blagosloviții părintelui meu de moșteniți*). În dreapta jos:

„НЕКОМЛЕ ЗЪГРАФ” „ФЕВРААР
ДНИ А МЕТ ЗЕИС”

Valorația camației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la verde-brun pentru umbre, la ocră și roșu
pentru părțile luminate și accente fine cu alb. Buzele și conturul
nasului sunt pictate cu roșu. Cutele hainelor sunt indicate cu negru și
aur.

Rama în relief este lăsată din grosimea lemnului și aurită, având
în partea exterioară o dungă roșie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund și două scânduri din lemn de tei. Pe spate, scândurile sunt
întărite cu două traverse.

Bibliografie

R. Popa, *Mogoșoaia*, p. 59; A. Elia, *Inscripții*, vol. I, p. 742 nr.
1115.

52. Schimbarea la Față (il. 104)

Țara Românească, începutul secolului XVIII
Muzeul Național de Artă al României, inv. 16031/i 1318
Provine din Biserica Mitropolitană din Târgoviște
Dimensiuni 94 x 66,5 x 4 cm

Compoziția simetrică a icoanei se încadrează în tradiționalul tip
al temei Schimbării la Față, în care apar episoadele de urcare și cobo-
râre de pe Muntele Thabor, a lui Iisus și a celor trei apostoli. În partea
de sus, în centru, flancat de Sfântul Ilie și de Moise, pe fondul unui
halou albastru cu raze roșii, se detașează figura înveșmântată în alb a
lui Iisus, ce binecuvântează cu dreapta, având în mâna stângă un
rotulus. În prim-plan, jos, Apostolii Petru, Ioan și Iacob, căzuți la
pământ în diferite poziții: Apostolii Petru și Iacob au tunici albastre
și himatione ocră, Ioan are tunică albastră și himation roșu. În partea
stângă a compoziției se află episodul urcării muntelui, apostolii au
haine de aceeași culoare, iar Iisus este înveșmântat în albastru. În
partea dreaptă este înfățișată coborârea de pe munte, apostolii poartă
aceleași veșminte, iar Iisus are o tunică roșie și un himation albastru.
În toate cele trei cazuri Iisus are un nimb cruciger, Ilie și Moise au
nimburile indicate printr-o incizie fină. Fondul în partea superioară
este de aur, iar jos sunt pictați munți stilizați și flori roșii.

Inscripțiile sunt făcute cu roșu pe fond de aur, ele indică
denumirea scenei:

„ПРѢВБРАЖЕНІЕ ГНѢ ”

numele personajelor:

„ИЛИЕ ,МОИСИ”

și în două cazuri monograma lui Iisus:

„IC XC”

Valorația camației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră-roz
pentru părțile luminate. Cutele veșmintelor sunt indicate cu alb,
negru, roșu și galben.

Rama, lăsată din grosimea lemnului, este aurită și cu o dungă
roșie pe margine.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două

scânduri de lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, scândurile sunt
întărite cu două traverse.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 99, nr. 1011, pl. color XI; D.
Năstase, *Icoanele*, fig. 12.

53. Cina de la Mamvri (Sfânta Treime) (il. 105)

Țara Românească, începutul secolului XVIII
Muzeul Național de Artă al României, inv. 12220/i 877
Provine de la Mănăstirea Negru Vodă din Câmpulung (jud.
Argeș)
Dimensiuni 107 x 79 x 3,8 cm

Pe fond de arhitecturi tradiționale, sub stejarul din Mamvri sunt
grupați, în jurul unei mese, cei trei îngeri simbolizând Sfânta Treime.
În planul al doilea apar figurile lui Avraam și Sara. La îmbrăcăminte
personajelor predomină rozul și verdele. Nimburile de aur sunt
punctate pe margine și au în câmp incizate ornamente florale
stilizate. De remarcat faptul că literele din nimburile crucigere ale
celor trei îngeri sunt inversate:

OWN „NWO”

Tacăturile de pe masă se compun din câte un cuțit și o furculiță
pentru fiecare. Aripile îngerilor sunt de aur, cu pene desenate grafic
cu negru.

Din inscripția care indică numele scenei s-au păstrat doar două
litere scrise cu roșu:

„ Т Р ”

În dreptul capetelor celor trei îngeri, cu litere albe, este făcută
monograma lui Iisus.

Valorația camației este obținută prin suprapunerea succesivă a
staturilor de culoare, de la verde la maroniu, pentru umbre, la ocră-
roz, pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt indicate cu aur și
negru.

Rama cu profil dublu, aurită și cu dungă roșie pe margine, este
aplicată pe scândurile suportului.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport patru
scânduri din lemn de esență tare și un strat gros de grund. Pe spate,
scândurile sunt întărite cu două traverse.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 65, nr. 612; C. Nicolescu, *Roumanie*,
p. 71; *Tesori d'arte*, p. 28, nr. 30.

54. Maica Domnului cu Pruncul – Protectoarea (il. 106)

Țara Românească, începutul secolul XVIII
Muzeul Național de Artă al României, inv. 15959/i 1246
Dimensiuni 80,5 x 52 x 4 cm

Maica Domnului tronează pe un jilt mare, bogat ornamentat cu
elemente vegetale. Ea îl poartă pe genunchi pe Iisus-copil, pe care-l
susține cu mâna dreaptă de umăr, iar cu cea stângă de picioare. Ea are
o palla verde-închis cu mânecute roșu-cărămiziu cu striatii de aur, o
bonetă de aceeași culoare cu rochia și un maforion roșu, tivit cu orna-
mente aurite. Iisus poartă un hiton alb-gri cu ornamente florale-roșii
și un himation roșu-cărămiziu. În spatele tronului apar semifigurile
Arhanghelilor Mihail și Gavriil. Primul poartă o tunică vișinie cu
loros de aur, ornat cu caboșoane și elemente florale, al doilea poartă
o tunică verde-închis cu un loros asemănător. Aripile lor sunt de
culoare verde-închis cu striatii de aur. Aureolele sunt indicate prin

incizii și au ștanțate în câmp steluta și pătrate punctate. Fondul este de aur.

Inscripțiile care indică atât numele personajelor, cât și denumirea scenei:

„ВСЕМЪ ЗАСТЪПНИЦА”

sunt scrise în limba slavonă cu litere roșii pe fond de aur.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru-roz pentru lumini. Culoarea roșie a fost folosită la buze, nas și pleoape. Cutele hainelor sunt indicate prin negru, aur și culoare peste culoare.

Rama în relief, lăsată din grosimea scândurii, este aurită și are pe margine o dungă roșie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o singură scândură din lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, scândura este întărită cu două traverse.

Bibliografie

D. Năstase, *Icoanele*, fig. 10; *Tesori d'arte*, p. 30 nr. 47; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 42, cat. 39, pl. 53 (fișa și numărul de inventar nu corespund imaginii din planșa 53).

55. Prăznicar dublu:

avers: **Intrarea în Ierusalim (il. 107)**

revers: **Învierea lui Lazăr (il. 108)**

Țara Românească, cca 1706

Muzeul Național de Artă al României, inv. 16108/i 1392

Provine de la Biserica din Doicești (jud. Dâmbovița)

Dimensiuni 19,5 x 15 x 0,3 cm

avers: Pe fond de aur sus, în stânga munți stilizați, în dreapta o cetate, iar în centru un copac ale cărui crengi sunt tăiate de un copil, formează registrul superior al compoziției. În prim-plan, în centru, se află Iisus călare pe măgar. El poartă un hiton roșu și un himation verde, binecuvântează cu dreapta, în stânga ținând un rotulus, fiind urmat de un grup de apostoli. Sub picioarele asinului este întinsă o haină roșie. În fața porților cetății, un grup de patru bărbați îl întâmpină cu ramuri de măslin. Un copil cu două ramuri le întinde către Iisus.

revers: În partea superioară a icoanei fondul este aurit, iar lateral se află munți stilizați. În centru, pe fundalul zidului unei cetăți, se află patru personaje. În prim-plan, în centru, se află Iisus, în hiton roșu și himation verde, urmat de cei doisprezece apostoli. La picioarele lui Iisus, prosternate, se află Marta și Maria. În partea dreaptă a compoziției, la intrarea peșterii apare Lazăr înfășurat, iar un bărbat în tunică roșie îi scoate fașele. Un alt bărbat, în tunică verde, înlătură piatra mormântului.

În realizarea ambelor fețe ale prăznicarului dublu s-a folosit multă foiță de aur în redarea hainelor personajelor. Nimb (aurit) are numai Iisus.

Inscripțiile, în ambele cazuri, sunt scrise în limba română cu caractere chirilice, cu roșu pe fond de aur.

Carnația este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate. Contururile sunt realizate printr-un desen fin, dar pregnant.

Stratul pictural este realizat în culori tempera și are ca suport, pe fiecare față, un strat de grund ce are la mijloc o pânză de cânepă groasă îmbibată cu clei animal.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 82 nr. 570/813.

56. Prăznicar dublu:

avers: **Sfinții Sava, Nicolae și Daniil (il. 109)**

revers: **Sfinții Eustratie, Mardarie, Evghenie, Orest și Axentie (il. 110)**

Țara Românească, cca 1706

Muzeul Național de Artă al României, inv. 16111/i 1397

Provine de la Biserica din Doicești (jud. Dâmbovița)

Dimensiuni 19,5 x 15 x 0,3 cm

avers: Pe un fond de aur, în partea superioară, și verde, în partea de jos, sunt reprezentate, în picioare, trei figuri de sfinți: Sfântul Sava ține cu ambele mâini un rotulus desfășurat și poartă un stihar violaceu și o pelerină verde cu glugă; Sfântul Nicolae poartă un stihar verde înflorat, un epitrahil auriu cu nestemate, un felon violaceu și omofor verde cu trei cruci negre, el binecuvântează cu mâna dreaptă, iar în stânga ține o Evanghelie; Proorocul Daniil are pe cap un zikkaron roșu și poartă o cămașă lungă albă, o tunică verde și o mantie roșie.

revers: Pe fond de aur, în partea superioară, și verde, în partea de jos, sunt reprezentați, în picioare, cinci sfinți, dintre care trei în prim-plan și alți doi în cel de-al doilea plan. Sfântul Axentie are în mâini o cruce de martir și poartă o cămașă alb-ocru cu mâneci lungi, cu mânecute și poală brodată, o tunică verde cu mâneci până la cot și o mantie roșie. Sfântul Evghenie are în mâini o cruce de martir și poartă o cămașă verde cu mâneci lungi, cu mânecute și poală brodată. Sfântul Orest, cu o cruce de martir în mâini, poartă o cămașă rozalie cu mâneci lungi, cu mânecute și poală brodată, o tunică verde și o mantie cu umeri brodați. În al doilea plan se află Sfântul Eustratie, cu o cruce de martir în mâini, purtând o cămașă ocru și o tunică liliachie cu umeri brodați, și Sfântul Mardarie, tot cu o cruce de martir în mâini, purtând o tunică și o mantie verde cu umeri brodați.

Toate inscripțiile cu numele sfinților sunt scrise cu roșu pe fond de aur, în chirilică.

Carnația este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate. Contururile sunt realizate printr-un desen fin, dar pregnant.

Stratul pictural este realizat în culori tempera și are ca suport, pe fiecare față, un strat de grund ce are la mijloc o pânză de cânepă groasă îmbibată cu clei animal.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, nr. 562/805, p. 80.

57. Adormirea Maicii Domnului (il. 111)

Țara Românească, secolul XVIII

Muzeul Național de Artă al României, inv. 12128/i. 785

Dimensiuni 74 x 48 x 3,5 cm

Compozițional, suprafața întregii icoane este împărțită în două părți inegale: trei sferturi din ea este consacrată scenei principale care-i conferă și titlul, iar jos, spațiul este împărțit în trei suprafețe, fiecare reprezentând câte o icoană în miniatură.

Adormirea Maicii Domnului este redată pe un fond albastru și de arhitecturi stilizate tradițional. În centru, se află culcată Maica Domnului, în maforion roșu, înconjurată de apostoli fără nimburi, dintre care se disting: Apostolul Ioan, care plânge lângă capul ei, Apostolul Petru, care o tămăduiește, și Apostolul Pavel, care îi îmbrățișează picioarele. În partea de jos a scenei, în centru este o lumânare aprinsă și scena tăierii mâinilor lui Jephonias de către Arhanghelul Mihail. În al doilea plan, în centru, într-o mandorlă dublă, albastrie, se află Iisus cu nimb cruciger, în hiton roșu cu clavus și himation ocru, ținând în brațe sufletul Maicii Domnului, pe care îl va ridica în ceruri, după cum ne indică și partea exterioară a mandorlei, unde se află trei serafimi, și care duce la cer. În dreapta și stânga mandorlei se află câte un înger cu o lumânare aprinsă și câte un ierarh, cu nim-

buri auriu. În partea superioară, spălată, se află scrisă cu alb, c

„УСПЕНИЕ БЦИ”

O bandă ocru-auriu de inferioară a icoanei, la rând asemănătoare.

Prima scenă reprezintă în partea de sus, și al unui peisaj centru, Iisus nimbat, purtând făcând un mâna dreaptă un s care, și el cu nimb, iese din Iisus, îngenunchate, se află M spatele lui Iisus se află câțiva oameni cu gesturi de uimire și sus, pe fond albastru cu litere chirilice:

„ХВИРЬ ЛХИ ЛАЗ”

Iconița din mijloc prezintă Gheorghe ucigând balaurul. mantie roșie fluturând, omoar cruce în vârful, scăpând de la m lul unor arhitecturi stilizate, părinții prințesei. În partea sup chirilice, în limba română, se a

„СТЫ ГЕОРГІЕ”

Cea de a treia iconiță repr și Pavel. Pe fond albastru sus și disproporționată ca dimensiuni Ambii apostoli sunt nimbați și ține în mâna stângă două che carte. În partea superioară, pe f în limba română, este indicat t

„АПОСТОЛ ПЕТРЪ”

Valorația carnației este re culoare, de la brun pentru un trecerile sunt mai puțin nuanța negru, ocru și culoare peste cu Rama icoanei, lăsată din triplu, în relief aurit, lăsat din un profil dublu.

Stratul pictural, realizat i aplicat pe o singură scândură i

58. Căderea îngerilor (il. 112)

Țara Românească, secolul

Muzeul Național de Artă

Dimensiuni 102 x 68 x 2

Complexa și interesanta t în picturile murale, însă în ic este simetrică față de axul ver Zile, Arhanghelul Mihai și se

Daniil (il. 109)
arie, Evghenie, Orest

măniei, inv. 16111/i 1397
ești (jud. Dâmbovița)

ea superioară, și verde, în partea
trei figuri de sfinți: Sfântul Sava
fășurat și poartă un stihar viola-
fântul Nicolae poartă un stihar
nestemate, un felon violaceu și
binecuvântează cu mâna dreaptă,
proorocul Daniil are pe cap un
ungă albă, o tunică verde și o

superioară, și verde, în partea de
ci sfinți, dintre care trei în prim-
t. Sfântul Axentie are în mâini o
alb-ocru cu mâneci lungi, cu
verde cu mâneci până la cot și o
mâini o cruce de martir și poartă
cu mânecute și poală brodată.
mâini, poartă o cămașă rozalie
lă brodată, o tunică verde și o
plan se află Sfântul Eustratie, cu
cămașă ocru și o tunică liliachie
ie, tot cu o cruce de martir în
erde cu umeri brodați.
șilor sunt scrise cu roșu pe fond

apunerea succesivă a straturilor
la ocru pentru părțile luminate.
esen fin, dar pregnant.
lori tempera și are ca suport, pe
e la mijloc o pânză de cânepă

2/805, p. 80.

il. 111)

măniei, inv. 12128/i. 785

i icoane este împărțită în două
e consacrată scenei principale
este împărțit în trei suprafețe,
miniatură.

e redată pe un fond albastru și
centru, se află culcată Maica
rată de apostoli fără nimburi,
a, care plânge lângă capul ei,
postolul Pavel, care îi îmbrăți-
nei, în centru este o lumânare
phonias de către Arhanghelul
tr-o mandorlă dublă, albastrie,
on roșu cu clavus și himation
omnului, pe care îl va ridica în
xterioară a mandorlei, unde se
În dreapta și stânga mandorlei
rinsă și câte un ierarh, cu nim-

buri aurii. În partea superioară, pe fond albastru, aproape în întregime
spălată, se află scrisă cu alb, cu litere chirilice, denumirea scenei:

„УСПЕНИЕ БЦИ”

O bandă ocru-auriu desparte scena principală de partea
inferioară a icoanei, la rândul său împărțită în trei, prin benzi
asemănătoare.

Prima scenă reprezintă *Învierea lui Lazăr*. Pe fond albastru, în
partea de sus, și al unui peisaj cu munți stilizați tradițional se află, în
centru, Iisus nimbă, purtând un hiton roșu și himation albastru,
făcând un mâna dreaptă un semn al vorbirii, îndreptat spre Lazăr
care, și el cu nimb, iese din mormânt înfășurat. La picioarele lui
Iisus, îngenuncheate, se află Marta și Maria – surorile lui Lazăr. În
spatele lui Iisus se află câțiva apostoli, iar printre munți alte figuri de
oameni cu gesturi de uimire și rugă. Inscriptia ce indică scena este
sus, pe fond albastru cu litere albe, în limba română, cu caractere
chirilice:

„ХВИИРЪ ЛХИ ЛАЗРЪ”

Iconița din mijloc prezintă clasică reprezentare a *Sfântului
Gheorghe ucigând balaurul*. Sfântul, călare pe un cal alb, cu o
mantie roșie fluturând, omoară balaurul cu o sulită albă care are o
cruce în vârf, scăpând de la moarte prințesa. În dreapta sus, pe funda-
lul unor arhitecturi stilizate, ne sunt înfățișate regele și regina,
părinții prințesei. În partea superioară, pe fond albastru cu litere albe,
chirilice, în limba română, se află inscripția care indică scena:

„СЪ ГЕΩΡΓІЕ”

Cea de a treia iconiță reprezintă *Soborul Sfinților Apostoli Petru
și Pavel*. Pe fond albastru sus și roșiatic jos, apostolii susțin o biserică
disproporționată ca dimensiuni în comparație cu dimensiunile scenei.
Ambii apostoli sunt nimbați și au himatioane ocru. Apostolul Petru
ține în mâna stângă două chei, iar Apostolul Pavel ține la piept o
carte. În partea superioară, pe fondul albastru, cu litere albe, chirilice,
în limba română, este indicat numele fiecărui apostol:

„АПОСТОЛ ПЕТРЪ” „АПОСТОЛ ПАВЕЛЬ”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor de
culoare, de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate,
trecherile sunt mai puțin nuanțate. Cutele veșmintelor sunt indicate cu
negru, ocru și culoare peste culoare.

Rama icoanei, lăsată din grosimea blatului, are lateral un profil
triplu, în relief aurit, lăsat din grosimea blatului, iar sus și jos numai
un profil dublu.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are un strat de grund
aplicat pe o singură scândură întărită pe spate cu două traverse.

58. Căderea Îngerilor (il. 112)

Țara Românească, secolul XVIII
Muzeul Național de Artă al României, inv. 11552/i 209
Dimensiuni 102 x 68 x 2,3 cm

Complexa și interesanta temă a acestei icoane o întâlnim uneori
în picturile murale, însă în icoane este extrem de rară. Compoziția
este simetrică față de axul vertical al ei, care începe cu Cel Vechi de
Zile, Arhanghelul Mihail și se termină jos, cu Iadul, în care se zbate

Lucifer. Sus în centru, pe un fond roșu striat și înconjurat de nori
roșcați, se află semifiza lui Dumnezeu-Tatăl:

„БОГ САВАОТ”

ce binecuvântează cu mâna dreaptă și ține în cea stângă o carte.
Imediat sub el este figura Arhanghelului Mihail, înaripat, cu spada
ridicată, având haine ostășești și o mantie roșie ce-i flutură vijelios.
În dreapta și în stânga sa se află îngenuncheați câte un grup de îngeri,
în stihare de diferite culori înflorate și himatioane colorate subtil. Ei
își îndreaptă spre Arhanghelul Mihail mâinile, în semn de rugă.
Această scenă se petrece pe un fundal albastru vibrat și înconjurată
de nori albaştrii. În stânga Arhanghelului planează un mare rotulus
desfășurat, alb, cu o inscripție în limba română cu litere chirilice:

„СЪ СЪМЪ БИНЕ

(*Să stăm bine, să stăm cu frică, să luăm aminte, sfânta jertfă*).

În centru, sub nori inscripția în limba română, cu alb, cu litere
chirilice:

„ФАЧЕРЪ ДРАЧИЛОР”

(*facerea dracilor*). Sub această inscripție, un drac roșu, care încă mai
are aripi, se prăbușește spre Iad, unde, pe un fond negru, Lucifer, cu
cap de țap și coadă, îl așteaptă. Lateral se văd îngeri care cad din cer,
având încă înfățișarea de îngeri, dar care se prefac în draci cu capete
de țap și coadă.

Inscripția din partea superioară, care indică scena, este făcută cu
roșu pe fond albastru, în limba română cu litere chirilice:

„КЪДЕРЪ ЖЧЕРИЛОР ДИН ЧЕРЮРИ”

(*căderea îngerilor din ceruri*).

Munți stilizați tradițional, de culoare roșie și ocru, constituie
fundalul în partea de jos, lateral, a icoanei.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor de
culoare, de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate.
Cutele veșmintelor sunt indicate cu alb, negru și culoare peste
culoare.

Rama icoanei este indicată prin două benzi de culoare ocru spre
interior și roșu pe margini.

Stratul pictural este realizat în culori tempera și are ca suport un
strat de grund aplicat pe două blaturi de lemn, întărite pe spate cu
două traverse.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, nr. 270; C. Nicolescu, *Roumanie*, p.
72; Al. Efremov, *Comori*, p. XXXIV, cat. 189; Al. Efremov,
Rumanian Art, p. 89, cat. 31.

59. Proorocul Ilie (il. 113)

Țara Românească, 1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al României, inv. 16017/i 1304
Provine de la Biserica Sfântul Ilie din Câmpulung-Muscel
Dimensiuni 97 x 56 x 5 cm

Profetul este prezentat în picioare, întors puțin de la stânga la
dreapta, făcând cu dreapta semnul alocuțiunii, în mâna stângă având
un rotulus desfășurat, în sus. Fața sa, cu barbă lungă, este încadrată

de păr ce-i cade pe umeri. Pe cap are cornul profeților. Îmbrăcăminteă îi este compusă dintr-o tunică roșie și pelerină tot roșie, căptușită cu blană. Nimbul de aur este indicat prin incizii și puncte. În colțul din dreapta sus al navei, pe fond roșu și pe nori verzi, este semifigura lui Dumnezeu Savaot, care-l binecuvântează pe profet. La picioarele sfântului, pe fondul unei pajiști verzi cu flori roșii se află două figuri de dimensiuni mici – văduva din Sareta și fiul său pe care l-a înviat. Fondul de aur al icoanei este ornat cu motive vegetale în relief plat. În jurul figurii centrale, pe cele patru laturi ale icoanei, sunt plasate douăzeci de scene din viața proorocului. De remarcat este caleașca trasă de doi cai (a cincea scenă de sus în jos de pe latura stângă), plugul de lemn tras de doi boi (a doua scenă din dreapta de pe latura de jos), precum și hârdăul de la picioarele văduvei, elemente împrumutate din viața cotidiană.

Inscripția care indică numele sfântului este alcătuită din litere de aur în relief plat. Inscripțiile care indică fiecare scenă din viața proorocului sunt scrise cu litere roșii, chirilice, în limba română. La picioarele proorocului, pe fond verde-închis, cu litere albe, este următoarea inscripție: „Leat 1795”. „De smeritul și mai micul între diaconi Radul diacon zugrav”.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brunuri pentru umbre, la ocră pentru lumini. Culoarea roșie s-a folosit la buze, nas și ochi. Cutele hainelor sunt indicate cu aur.

Rama, în relief, a fost lăsată din grosimea scândurii.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o singură scândură din lemn de tei, o pânză și un strat de grund. Pe spate, scândura este întărită cu două traverse.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 75, nr. 694; D. Năstase, *Icoanele*, p. 199, fig. 27 și 28; I.D. Ștefănescu, *Icoane alese*, p. 267; A. Elian, *Inscripții*, vol. I, p. 754, nr. 1152; *Istoria artelor*, vol. II, p. 79, fig. 88 și 87 (detaliu); A. Dobjanschi, *Radu zugravul*, pp. 52-56.

60. Sfântul Nicolae (il. 114-115)

Țara Românească, cca 1795

Răducanul Diacul Zugrav

Muzeul Național de Artă al României, inv. 16001/i 1298

Provine de la Biserica Domnească din Câmpulung-Muscel

Dimensiuni 79 x 59, 5 x 3,3 cm

Sfântul Nicolae este redat frontal, tronând pe un jilț cu spătar înalt, bogat ornamentat cu elemente baroce. Cu mâna dreaptă binecuvântează, cu cea stângă susține pe genunchi Evanghelia deschisă. El poartă odăjdii arhieresti compuse din mitră aurită cu caboșoane, stihar verde, epitrahil auriu, sacos roșu cu ornamente florale aurite, omofoz verziu cu ornamente de aur, năbederniță de aur și un engolpion de aur. Aureola de aur este bogat ornamentată cu motive florale incizate. Fondul aurit al icoanei este ornat cu motive vegetale în relief plat. În jurul figurii sfântului, pe cele patru laturi ale icoanei, sunt plasate douăzeci și patru de scene din viața sa.

Inscripția care indică numele sfântului este alcătuită din litere de aur în relief plat. Inscripțiile care indică fiecare scenă din viața Sfântului Nicolae sunt scrise cu litere chirilice, în limba română, cu alb. Excepție fac numele a două scene: Nașterea și Botezul Sfântului care sunt scrise cu litere roșii. La picioarele tronului, pe care este așezat Sfântul Nicolae, pe fond verde-închis, cu litere de aur, se află următoarea inscripție, cu litere chirilice: „De Rdcanul (Răducanul) diacul zug(rav) sin Diacon Șerban Câmp(ulungeanul)”.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la maroniu pentru umbre, la ocră și roz pentru lumini. Culoarea roșie s-a folosit la buze și pleoape. Cutele hainelor sunt indicate cu alb și aur.

Rama este lăsată din grosimea scândurii, având un ornament

sub formă de palmete aurite, în relief plat, și o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural este realizat în culori tempera și are ca suport un strat de grund și două scânduri de tei. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 78, nr. 727; Șt. Mateș, *Zugravii*, p. 9; Al. Elian, *Inscripții*, vol. I, p. 755, nr. 1153; C. Nicolescu, *Roumanie*, p. 72; *Tesori d'arte*, p. 33, nr. 70; *Istoria artelor*, vol. II, p. 79; A. Dobjanschi, *Radu zugravul*, pp. 52-56.

MOLDOVA

61. Icoană cu dublă față: avers: Maica Domnului c revers: Sfântul Gheorghe

Școală bizantină secolele
Biserica Mare a Mănăstir
Dimensiuni: 103,5 x 72,5

Ambele fețe ale icoanei, cu o ferecătură din secolul X, nostas în partea stângă a naosului, avut ocazia s-o vâd doar 10-15 dar, nepregătit, nu am putut s-

Pe avers se află *Hodighii* arhangheli. Figurile acoperă Maica Domnului poartă o bone

Pe revers este reprezentat din care se vede numai chipul tehnica realizării, mă refer n tratarea părului lui Iisus și în condus la concluzia că icoana i părere susținută și de aprecieri bizantine, precum M. Hatzidak la fața locului despre această ic

Rama icoanei este aurită i în partea de jos.

După înlăturarea rizalei ne tă ținută artistică. Din păcate, n târziu, în timpul tipăririi cărții ș de a mă deplasa la Mănăstirea toate acestea, se poate constata presupunerile noastre cu privi același timp, unele detalii te c suferit unele „restaurări”, cum jos, nimburi roșu-cinabru ale culoarea și estomparea cutelor

Reversul icoanei – *Sfântu* cerească îl binecuvântează, ia puțin atins de mâna omului, fiind costumului său militar.

În stânga sfântului este o f limba greacă:

„+ ΥΠΡΚΑΘ·ΕΙ ΕΧΘ
ΙΑΩΙ ΩΣ ΕΚΙΝΟΥΣ
ΒΛΑΠΤΟΙΤΑΣ ΣΙΓΕΛ
Ι ΣΥ ΠΡΕΠΕΣ ΓΑΡ Τ

cu următorul sens: „Dacă ai în zând biserica de aici, să umile alungi amenințarea. Căci glorie

Mulțumesc și pe această lucrarea căreia am preluat tradi

Bibliografie

Având în vedere numeroși începând din secolul XVII c Galetovschi editată în 1665 la I tipografia Mănăstirii Neamț în comprimăm lista indicând doar lucrări.

Al. Elian, „Moldova și B Moldovenească în timpul lui îngrijită de M. Beza, București,

MOLDOVA

61. Icoană cu dublă față:

avers: **Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria** (il. 120, 122)
revers: **Sfântul Gheorghe tronând** (il. 121, 123, 124)

Scoală bizantină secolele XIV-XV
Biserica Mare a Mănăstirii Neamț (jud. Neamț)
Dimensiuni: 103,5 x 72,5 x cca 3,5 cm

Ambele fețe ale icoanei, cu excepția chipurilor, sunt acoperite cu o ferecătură din secolul XIX. Icoana este amplasată pe un iconostas în partea stângă a naosului, în fața tamplei. Din întâmplare, am avut ocazia s-o văd doar 10-15 minute fără ferecătură, prin anii 1970, dar, nepregătit, nu am putut s-o fotografiez și s-o studiez.

Pe avers se află *Hodighitria*, având în colțurile superioare doi arhangheli. Figurile acoperă aproape în întregime nava icoanei. Maica Domnului poartă o bonetă albastră, restul este acoperit de riza.

Pe revers este reprezentată figura *Sfântului Gheorghe tronând*, din care se vede numai chipul. Fondul icoanei este aurit, stilul și tehnica realizării, mă refer mai ales la subtilitatea cromatică, la tratarea părului lui Iisus și în special al Sfântului Gheorghe ne-au condus la concluzia că icoana mai are reminiscențe din secolul XIII, părere susținută și de aprecierile unor cunoscuți specialiști în icoane bizantine, precum M. Hatzidakis sau V.J. Djurić, cu care am discutat la fața locului despre această icoană.

Rama icoanei este aurită și are un profil triplu lateral și simplu în partea de jos.

După înlăturarea rizalei ne apar două picturi paleologice de o înaltă ținută artistică. Din păcate, reproducerile color ne-au parvenit prea târziu, în timpul tipăririi cărții și nu am avut posibilitatea, nici timpul, de a mă deplasa la Mănăstirea Neamț pentru studierea icoanei. Cu toate acestea, se poate constata că reproducerile icoanei nu contrazic presupunerile noastre cu privire la epoca și valoarea artistică. În același timp, unele detalii te conduc la ideea că, în timp, icoana a suferit unele „restaurări”, cum ar fi adăugarea ramelor de sus și de jos, nimburi roșu-cinabru ale aureolelor Maicii Domnului și Iisus, culoarea și estomparea cutelor maforionului Maicii Domnului.

Reversul icoanei – *Sfântul Gheorghe tronând*, pe care o mână cerească îl binecuvăntează, iar un înger îl încoronează, pare mai puțin atins de mâna omului, fiind vizibile și cele mai mici detalii ale costumului său militar.

În stânga sfântului este o frumoasă inscripție cu roșu-cinabru, în limba greacă:

„+ ΥΠΡΚΑΘ' ΕΙΝ ΕΧΟΜΑΡΤΡΟΝΩ ΤΟΙ ΕΙΘΑ
ΙΑΩΝΙ ΩΣ ΕΚΙΝΟΥΣ ΒΛΕ·ΙΝΑΚ ΤΩ
ΒΛΑΠΤΟΙΤΑΣ ΣΙΓΕΛΙΣ ΦΩΒΩ Α ΟΚΣΙ ΠΙΛ
И СУ ПРЕПЕС ГАР ТО ΕΙΦΟΣ”

cu următorul sens: „Dacă ai înainte rugători, o martir! cu durere văzând biserica de aici, să umilești prin frică și pe cei ce fac rău și să alungi amenințarea. Căci glorioasă este sabia”.

Mulțumesc și pe această cale colegei Constanța Costea, după lucrarea căreia am preluat traducerea inscripției.

Bibliografie

Având în vedere numeroasele „scrieri” despre această icoană, începând din secolul XVII cu Spătarul Milescu și cartea lui I. Galetovschi editată în 1665 la Lvov, și în special cele editate chiar de tipografia Mănăstirii Neamț în secolele XIX-XX, suntem nevoiți să comprimăm lista indicând doar lucrările principale cu referiri la alte lucrări.

Al. Elian, „Moldova și Bizanțul în secolul al XV”, în *Cultura Moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Culegere de studii îngrijită de M. Beza, București, 1964, pp. 97-179; Șt.S. Gorovei, „Un

episod din «recuperarea» Bizanțului: prima operă a Spătarului Nicolae Milescu”, în *AIIA „A.D. Xenopol”*, XXII/2, 1965, Iași.; N. Iorga, *Les arts mineurs*, vol. I, p. 8.; I.D. Ștefănescu, *Iconografia*, p. 39; C.C. Giurescu, *Istoria Românilor*, vol. II, p. 652; V. Vătășianu, *Istoria*, vol. I, p. 396; Constanța Costea, „Un exemplar de artă paleologă în România”, în *AIIA „AD Xenopol”* XXVI/1, 1989, Iași, pp. 381-392.

62. Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului (fragment raclă) (il. 127-129)

Moldova (?), începutul secolului XV
Muzeul Național de Artă al României, inv. 70243/i 1217
Dimensiuni 26 x 28 x 3,5 cm

În partea superioară, scena se desfășoară pe fond de aur și arhitecturi stilizate ce sugerează zidurile unei cetăți. În partea stângă a compoziției, sub un baldachin realizat în diferite nuanțe de brun, încercând să sugereze adâncimea, pe un jilt fără spătar, tronează eparhul, ce poartă un turban alb și un veșmânt de brocart roșu ornamentat cu flori de crin negre, având mâneci foarte largi, îmblânite. Mâna lui stângă se sprijină pe picior, iar cu cea dreaptă indică spre Sfântul Ioan cel Nou. Fața sa este realizată în nuanțe reci, barba scurtă și rară și ochii migdalați, sugerând tipul mongoloid, accentuează expresia de răutate. În fața eparhului, în picioare, este Sfântul Ioan cel Nou redat gol, numai cu un pagnus în jurul soldurilor, având mâna dreaptă întinsă spre eparh, iar cea stângă dusă la piept, simbolizând sugestiv gestul vorbirii, al alocuțiunii. Nimbul său este sugerat printr-o linie incizată fină. Sfântul este redat tânăr, cu părul lung castaniu ce-i cade pe umeri, cu șuvițe rebele în creștetul capului și o barbă castanie despicată în două, iconografic fiind o îmbinare a tipologiei lui Iisus și a lui Ioan Înaintemergătorul. Figura Sfântului este redată în ocră cald, radiind blândete. În spatele Sfântului Ioan cel Nou se află șase soldați în armuri, cu coifuri de modă apuseană, purtând pe umăr ciomege. În spatele acestora, în prim-plan, în dreapta, este redat comandantul „gărzii”, și el cu o bătă pe umăr, dar îmbrăcat civil, după moda italiană a timpului. Costumul lui este format dintr-un turban roșu, o haină verde până la genunchi încinsă cu o cingătoare neagră și cu un ornament roșu pe umărul său stâng, ce indică rangul. Atât mâneca cămășii, cât și ciorapii săi sunt de culoare roșie.

Valorația carnației este realizată prin treceri de la oliv, pentru umbre, la ocră, roșu și pete albe, pentru părțile luminate.

Stratul pictural este realizat în tempera, având ca suport un strat de grund și un blat de lemn.

Bibliografie

Tesori d'arte, pag. 28, cat. 12; C. Nicolescu, *Un nou fragment*, pp. 377-390; C. Nicolescu, *Istoria costumelor*, p. 146, planșă color 14; V. Drăguț, *Pictura românească*, p. 24 (au denumire greșită), foto color pp. 104-105; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, pp. 37-38, cat. 21, pl. 30, 31; Al. Efremov, *Comori*, p. XXXIII, cat. 164; T. Voinescu, *Icoane*, p. 375, fig. p. 384.

63. Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria (il. 130, 131)

Moldova, secolele XV-XVI
Biserica Mănăstirii Agapia (jud. Neamț), inv. 430
Provine de la Mănăstirea Boiștea (jud. Neamț)
Dimensiuni 118 x 85 x 3,5 cm

Semifigura, plină de noblețe, a Maicii Domnului cu Pruncul în brațe se desprinde de pe un fond de aur. Ea poartă o palla și bonetă albastre și un maforion roșu-violaceu tivit cu ornament de aur. Pe brațul ei stâng se află Iisus-copil, iar cu mâna dreaptă indică spre el. Iisus poartă un himation ocră-cărămiziu cu striții de aur și binecuvăntează cu mâna dreaptă, ținând în cea stângă un rotulus înfășurat.

de păr ce-i cade pe umeri. Pe cap are cornul profeților. Îmbrăcămîntea îi este compusă dintr-o tunică roșie și pelerină tot roșie, căptușită cu blană. Nimbul de aur este indicat prin incizii și puncte. În colțul din dreapta sus al navei, pe fond roșu și pe nori verzi, este semifigura lui Dumnezeu Savaot, care-l binecuvîntează pe profet. La picioarele sfântului, pe fondul unei pajiști verzi cu flori roșii se află două figuri de dimensiuni mici – văduva din Sareta și fiul său pe care l-a înviat. Fondul de aur al icoanei este ornat cu motive vegetale în relief plat. În jurul figurii centrale, pe cele patru laturi ale icoanei, sunt plasate douăzeci de scene din viața proorocului. De remarcat este caleașca trasă de doi cai (a cincea scenă de sus în jos de pe latura stîngă), plugul de lemn tras de doi boi (a doua scenă din dreapta de pe latura de jos), precum și hîrdăul de la picioarele văduvei, elemente împrumutate din viața cotidiană.

Inscripția care indică numele sfântului este alcătuită din litere de aur în relief plat. Inscripțiile care indică fiecare scenă din viața proorocului sunt scrise cu litere roșii, chirilice, în limba română. La picioarele proorocului, pe fond verde-închis, cu litere albe, este următoarea inscripție: „Leat 1795“. „De smeritul și mai micul între diaconi Radul diacon zugrav“.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brunuri pentru umbre, la ocru pentru lumini. Culoarea roșie s-a folosit la buze, nas și ochi. Cutele hainelor sunt indicate cu aur.

Rama, în relief, a fost lăsată din grosimea scîndurii.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o singură scîndură din lemn de tei, o pânză și un strat de grund. Pe spate, scîndura este întărită cu două traverse.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 75, nr. 694; D. Năstase, *Icoanele*, p. 199, fig. 27 și 28; I.D. Ștefănescu, *Icoane alese*, p. 267; A. Elian, *Inscripții*, vol. I, p. 754, nr. 1152; *Istoria artelor*, vol. II, p. 79, fig. 88 și 87 (detaliu); A. Dobjanschi, *Radu zugravul*, pp. 52-56.

60. Sfântul Nicolae (il. 114-115)

Țara Românească, cca 1795

Răducanul Diacul Zugrav

Muzeul Național de Artă al României, inv. 16001/i 1298

Provine de la Biserica Domnească din Câmpulung-Muscel

Dimensiuni 79 x 59, 5 x 3,3 cm

Sfântul Nicolae este redat frontal, tronând pe un jîlt cu spătar înalt, bogat ornamentat cu elemente baroce. Cu mîna dreaptă binecuvîntează, cu cea stîngă susține pe genunchi Evanghelia deschisă. El poartă odăjdii arhieresti compuse din mitră aurită cu caboșoane, stihar verde, epitrahil auriu, sacos roșu cu ornamente florale aurite, omofor verzui cu ornamente de aur, nabaderniță de aur și un engolpion de aur. Aureola de aur este bogat ornamentată cu motive florale incizate. Fondul aurit al icoanei este ornat cu motive vegetale în relief plat. În jurul figurii sfântului, pe cele patru laturi ale icoanei, sunt plasate douăzeci și patru de scene din viața sa.

Inscripția care indică numele sfântului este alcătuită din litere de aur în relief plat. Inscripțiile care indică fiecare scenă din viața Sfântului Nicolae sunt scrise cu litere chirilice, în limba română, cu alb. Excepție fac numele a două scene: Nașterea și Botezul Sfântului care sunt scrise cu litere roșii. La picioarele tronului, pe care este așezat Sfântul Nicolae, pe fond verde-închis, cu litere de aur, se află următoarea inscripție, cu litere chirilice: „De Rdcanul (Răducanul) diacul zug(rav) sin Diacon Șerban Câmp(ulungeanul)“.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la maroniu pentru umbre, la ocru și roz pentru lumini. Culoarea roșie s-a folosit la buze și pleoape. Cutele hainelor sunt indicate cu alb și aur.

Rama este lăsată din grosimea scîndurii, avînd un ornament

sub formă de palmete aurite, în relief plat, și o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural este realizat în culori tempera și are ca suport un strat de grund și două scînduri de tei. Pe spate, scîndurile sunt întărite cu două traverse.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, p. 78, nr. 727; Șt. Mateș, *Zugravii*, p. 9; Al. Elian, *Inscripții*, vol. I, p. 755, nr. 1153; C. Nicolescu, *Roumanie*, p. 72; *Tesori d'arte*, p. 33, nr. 70; *Istoria artelor*, vol. II, p. 79; A. Dobjanschi, *Radu Zugravul*, pp. 52-56.

MOLDOVA

61. Icoană cu dublă față:

avers: Maica Domnului c
revers: Sfântul Gheorghe

Scoală bizantină secolele
Biserica Mare a Mănăstir
Dimensiuni: 103,5 x 72,5

Ambele fețe ale icoanei, cu o ferecătură din secolul X, nostas în partea stîngă a naosului, avut ocazia s-o vad doar 10-15 ani, nepregătit, nu am putut s-o

Pe avers se află *Hodighit* arhangheli. Figurile acoperă Maica Domnului poartă o bon

Pe revers este reprezentat din care se vede numai chipul tehnica realizării, mă refer n tratarea părului lui Iisus și în condus la concluzia că icoana p părere susținută și de aprecierii bizantine, precum M. Hatzidak la fața locului despre această ico

Rama icoanei este aurită și în partea de jos.

După înlăturarea rizalei ne tă ținută artistică. Din păcate, r târziu, în timpul tipăririi cărții ș de a mă deplasa la Mănăstirea toate acestea, se poate constata presupunerile noastre cu privi același timp, unele detalii te c suferit unele „restaurări“, cum jos, nimburile roșu-cinabru ale culoarea și estomparea cutelor

Reversul icoanei – *Sfântu* cerească îl binecuvîntează, ia puțin atins de mîna omului, fiind costumului său militar.

În stînga sfântului este o f limba greacă:

„+ УПРКАΘ·ΕΙ ΕΧΘ
ΙΑΩΙ ΩΣ ΕΚΙΝΟΥΣ
ΒΛΑΠΤΟΙΤΑΣ ΣΙΓΕΛ
Ι ΣΥ ΠΡΕΠΕΣ ΓΑΡ Τ

cu următorul sens: „Dacă ai în zînd biserica de aici, să umileș alungi amenințarea. Căci glorie

Mulțumesc și pe această lucrarea căreia am preluat tradu

Bibliografie

Avînd în vedere numeroși începînd din secolul XVII c Galetovschi editată în 1665 la L tipografia Mănăstirii Neamț în comprimăm lista indicînd doar lucrări.

Al. Elian, „Moldova și B Moldovenească în timpul lui îngrijită de M. Beza, București.

În colțurile de sus ale icoanei se află semifigurile Arhanghelilor Mihail și Gavriil. Nimburile sunt indicate prin incizii fine, iar cel al Pruncului era cruciger. Pe ramele laterale destul de late (12 cm), pe care astăzi este o inscripție în limba română cu litere chirilice, nu este exclus, ca, inițial să fi fost semifigurile profeților mesianici. Icoana este acoperită cu o riza din secolul al XIX-lea.

Din datele cunoscute, pictura icoanei a suferit mai multe intervenții brutale – înlăturarea picturii inițiale de pe revers, din care s-au păstrat doar mici porțiuni, lipirea pe spate a unei pânze pictate în secolul XIX, ce-l reprezenta pe Sfântul Gheorghe tronând, care a fost înlăturată la restaurare și este astăzi o piesă separată, repictări grosolane cu ulei în câteva reprize în secolul XIX, care au fost înlăturate la restaurare etc. Este posibil ca această icoană să fi fost inițial o icoană de procesiune, ca și cea de la Mănăstirea Neamț, a cărei iconografie a influențat-o.

Deoarece icoana a fost „restaurată” în mai multe rânduri, repictată, retușată și revernisată, este anevoios a distinge unele amănunte de tehnică și culoare, fără riscul de a greși.

Bibliografie

Gh. Zidaru, „Descoperirea prin restaurare a unei icoane bizantine la Mănăstirea Agapia”, în *BMI*, nr. 1, 1973, pp. 57-63, cu bibliografie.

64. Soborul Cuvioaselor și Dreptelor (il. 132)

Moldova, secolul XV

Muzeul Mănăstirii Agapia (jud. Neamț), inv. 27/529

Dimensiuni 82 x 56,5 x 3,4 cm

Compoziția complexă este perfect simetrică. Sus, în centru, pe fond albastru de cer, apare Cel Vechi de Zile în ușa Raiului, deschisă de Arhanghelii Mihail și Gavriil. De la Dumnezeu-Tatăl pornește o rază, având la mijloc porumbelul Sfântului Duh, ce se oprește deasupra capului Maicii Domnului, care tronează în centrul compozițional pe un jilț ridicat pe un postament cu trepte. Maica Domnului poartă o rochie albastră cu mânecute roșii și un maforion roșu-închis. Ea susține cu ambele mâini pe Iisus, ce poartă o tunică albă înflorată cu negru și roșu, cu clavus roșu și un himation roșu. Cu mâna dreaptă Iisus binecuvântează, în stânga ține un rotulus. Tronul este flancat de două grupuri de sfinți în patru registre, dintre care ultimele două sunt indicate numai prin nimburi și fragmente de „turban”, al treilea registru le redă bust și numai primul redă personajele în întregime. Costumul sfințelor se compune din rochii și pelerine lungi, în care domină culorile albastru, roșu și brun. Pe cap ele poartă un fel de turbane maron și albastre. În partea stângă, în prim-plan, apare singura figură bărbătească din compoziție – Sfântul Zosima, cu un potir în mână. În partea dreaptă, în prim-plan, este redată Maria Egipteanca într-o pelerină brun. Nimburile sunt de aur, având pe margini două incizii concentrice fine cu puncte. Fondul este ocru.

Inscripția care indică numele scenei:

„СБОРЪ ПРЕПОДБНЫ
ЖЕНАМЪ СПРЯДХЪ”

este făcută în slavonă cu litere roșii pe fond ocru. Pe rama de jos, tot cu litere roșii, se află o inscripție de donație în limba slavonă, în parte deteriorată, din care se disting parțial câteva cuvinte, printre care și numele monahiei Ștefana.

„+... И МОЛБА... НАПИСАНИ...
ИКОН... РАБА БЖІ
...СТЕФАНА”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru-brun pentru părțile luminate, cu accente puternice, energice. Cutele hainelor sunt indicate cu alb și negru.

Rama în relief este lăsată din grosimea lemnului, acoperită cu culoare ocru și o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și două scânduri din lemn de tei întărite pe față cu pânză, iar pe spate cu două traverse.

Bibliografie

C. Mătasă, *Călăuza*, p. 143; I.D. Ștefănescu, *Évolution*, p. 71; M.I. Sabados, *Petru Rareș*, pp. 54, 68, fig. 35.

65. Iisus Pantocrator (il. 133)

Moldova, prima jumătate a secolului XVI

Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț)

Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț

Dimensiuni 93 x 72 x 2,8 cm

Semifigura monumentală a lui Iisus este redată frontal. Cu mâna dreaptă el binecuvântează, iar în stânga ține o Evanghelie închisă cu scoarțe de culoare roșie, cu striții de aur. Iisus poartă un hiton de culoare roșie-închis, cu ornamente florale stilizate de aur, cu un clavus roșu-cărămiziu cu ornament liniar de aur. Nimbul este în relief pronunțat, aurit și ornamentat cu motive vegetale stilizate. În dreptul capului său se află semifigurile de mici proporții ale Intercesorilor. Fondul este aurit. Pe ramele laterale sunt plasate semifigurile apostolilor (în stânga: Petru, Ioan, Luca, Simion, Iacob (?), Toma; în dreapta: Pavel, Matei, Marcu, Andrei, Bartolomeu (?), Filip), în a căror îmbrăcăminte predomină culorile roșu și albastru.

Inscripțiile care indică numele personajelor sunt scrise cu roșu pe fond de aur.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru și roșu pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt indicate prin alb și negru.

Rama cu profil dublu este lăsată din grosimea lemnului, părțile laterale fiind mai late decât celelalte. Profilul lat este aurit, iar cel îngust, marginal este roșu.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri din lemn de tei întărite cu pânză și un strat destul de gros de grund. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse și acoperite cu preparație.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, pp. 575-576, pl. XXI; N. Iorga, *Vechea artă*, p. 14, fig. 10; I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, pp. 591-593; *Istoria artelor*, vol. II, p. 142.

66. Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria (il. 134)

Moldova, secolul XVI

Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț)

Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț

Dimensiuni 92,5 x 71,5 x 2,5 cm

Semifigura monumentală a Maicii Domnului este redată frontal, cu o ușoară întoarcere spre dreapta. Ea poartă palla albastră și maforion brun roșcat tivit cu ornament aurit. Pe brațul stâng, ea îl ține pe Iisus, iar cu mâna dreaptă indică spre el. Iisus, purtând himation roșu cu striții de aur, binecuvântează cu dreapta, iar în stânga ține un rotulus înfășurat. Nimburile ambelor personaje sunt în relief pronunțat, aurite și ornamentate, cu motive vegetale stilizate. În colțurile de sus ale navei apar Arhanghelii Mihail și Gavriil. Fondul icoanei este aurit. Pe ramele laterale se află semifigurile profeților (în stânga: Aron?, Solomon, Zaharia, Ieseu, Daniil, Iacob; în dreapta: Moise, David, Ilie, Iona? Isaia, Miheia), în a căror îmbrăcăminte predomină culorile roșu-aprins și albastru. Ei au în mâini rotuli desfășurați, pe care sunt scrise fragmente din profețiile lor cu privire la Maica Domnului.

Inscripțiile care în aur, iar textele prooroc

Valorația carnației straturilor de culoare, d părțile luminate. Cutele

Rama, cu profil du laterale fiind mai late d este aurit, iar cel îngust

Stratul pictural, re scânduri din lemn de te grund. Pe spate, scându cu o preparație.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 14, fig. 10; C. Nicolescu, *Icoane veche românească*, vol. I, p. 2 fig. p. 383.

67. Schimbarea la Fa

Moldova, secolul X

Muzeul Mănăstirii

Provine de la Schit

Dimensiuni 92 x 71

În centrul compoziției roșie cu striții de aur, e himation alb având în albastru, striată cu aur; i de munți, se află Ilie, c hiton verde și himation pământ în diferite poziții. Petru, Ioan și Iacob. To închis, având himation maroniu; Ioan – roșu; Iar apar două episoade: în s urcă muntele, iar în drea când Iisus le impune tăce a lui. În afară de Iisus himation verde-albăstrui veșminte ca în ipostaza a de aur, iar jos, muntele s brun, pe fondul căruia su

Inscripțiile ce indică roșie, în limba slavonă.

Valorația carnației e straturilor de culoare, de l pentru părțile luminate ș negru și alb.

Rama în relief, lăsat la margini o dungă roșie.

Stratul pictural, real scânduri din lemn de tei spate, scândurile sunt aco două traverse.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 13, fig. 7; 293; C. Nicolescu, *Icoane de artă românească*, p. 283.

grosimea lemnului, acoperită cu argini.

ori tempera, are ca suport un strat de tei întărite pe față cu pânză,

I.D. Ștefănescu, *Évolution*, p. 71; 68, fig. 35.

colului XVI
d. Neamț)
Piatra Neamț

Iisus este redată frontal. Cu mâna înțina ținând o Evanghelie închisă cu de aur. Iisus poartă un hiton de florale stilizate de aur, cu un clătar de aur. Nimbul este în relief motive vegetale stilizate. În dreptul mici proporții ale Intercesorilor. erale sunt plasate semifigurele Luca, Simion, Iacob (?), Toma; în rei, Bartolomeu (?), Filip), în a rile roșu și albastru.

personajelor sunt scrise cu roșu

ta prin suprapunerea succesivă a itru umbre, la ocră și roșu pentru it indicate prin alb și negru.

ta din grosimea lemnului, părțile te. Profilul lat este aurit, iar cel

ori tempera, are ca suport două ânză și un strat destul de gros de rite cu două traverse și acoperite

pp. 575-576, pl. XXI; N. Iorga, Ștefănescu, *Icoane de artă*, pp. 591-

- Hodighitria (il. 134)

. Neamț)
Piatra Neamț
n

cii Domnului este redată frontal, a. Ea poartă palla albastră și ent aurit. Pe brațul stâng, ea îl indică spre el. Iisus, purtând binecuvântează cu dreapta, iar în urile ambelor personaje sunt în e, cu motive vegetale stilizate. Arhanghelii Mihail și Gavriil. e laterale se află semifigurele Zaharia, Ieseu, Daniil, Iacob; a? Isaia, Miheia), în a căror șu-aprins și albastru. Ei au în scrise fragmente din profețiile

Inscripțiile care indică personajele sunt scrise cu roșu pe fond de aur, iar textele procrocilor cu negru pe alb.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt redată prin alb și negru.

Rama, cu profil dublu, este lăsată din grosimea lemnului, părțile laterale fiind mai late decât cele de sus și jos. Profilul lat al ramelor este aurit, iar cel îngust, marginal, este roșu.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri din lemn de tei întărite cu pânză și un strat destul de gros de grund. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse și acoperite cu o preparație.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, pp. 576-577, pl. XXII; N. Iorga, *Vechea artă*, p. 14, fig. 11; I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, p. 592; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 33, cat. 8, pl. 1 (color); V. Drăguț, *Artă românească*, vol. I, p. 283, fig. p. 283; T. Voinescu, *Icoane*, p. 375, fig. p. 383.

67. Schimbarea la Față (il. 135)

Moldova, secolul XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț)
Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț
Dimensiuni 92 x 71,5 x 2,5 cm

În centrul compoziției, pe vârful Thaborului, într-o mandorlă roșie cu striații de aur, este reprezentant, în picioare, frontal, Iisus în himation alb având în jurul corpului o Glorie din trei nuanțe de albastru, striată cu aur; în dreapta și stânga lui, pe alte două vârfuri de munți, se află Ilie, cu hiton roșu și himation ocră, și Moise, în hiton verde și himation maroniu-roșcat. În prim-plan, căzuți la pământ în diferite poziții de spaima vocii cerești, sunt Apostolii Petru, Ioan și Iacob. Toți trei apostolii poartă câte un hiton verde-închis, având himatoanele de culori diferite și anume: Petru – maroniu; Ioan – roșu; Iacob – roșu-maroniu. În planul al doilea mai apar două episoade: în stânga – Iisus în fruntea celor trei apostoli urcă muntele, iar în dreapta este redată coborârea lor de pe munte, când Iisus le impune tăcere asupra celor văzute până la a 2-a înviere a lui. În afară de Iisus, care poartă un hiton maroniu-roșcat și himation verde-albăstrui cu striații de aur, apostolii au aceleași veșminte ca în ipostaza anterioară. Fondul în partea superioară este de aur, iar jos, muntele stilizat este pictat în diferite nuanțe de ocră-brun, pe fondul căruia sunt pomi verzi și flori albe și roșii.

Inscripțiile ce indică scena și personajele sunt făcute cu culoare roșie, în limba slavonă.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate și buze. Cutele veșmintelor sunt redată cu negru și alb.

Rama în relief, lăsată din grosimea scândurii, este aurită și are la margini o dungă roșie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri din lemn de tei întărite cu pânză și un strat de grund. Pe spate, scândurile sunt acoperite cu un strat de preparație și întărite cu două traverse.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, pp. 577-579, pl. XXIII; N. Iorga, *Vechea artă*, p. 13, fig. 7; I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, pp. 592-293; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 33, cat. 9, pl. 8 (color); V. Drăguț, *Artă românească*, p. 283.

68. Iisus Pantocrator (il. 136)

Moldova, prima jumătate a secolului XVI
Biserica Mănăstirii Humor (jud. Suceava), inv. 245
Dimensiuni 105 x 81,5 x 4 cm.

Semifigura monumentală a lui Iisus este redată frontal. El binecuvântează cu mâna dreaptă, iar cu cea stângă ține Evanghelia deschisă. Îmbrăcăminte a lui Iisus se compune dintr-un hiton roșu cu clavus aurit și un himation albastru. Nimbul său aplicat, astăzi dispărut, a fost în relief. În dreptul capului său se află două semifigure de proporții mici, ale Intercesorilor. Pe ramele laterale se află semifigurele apostolilor (în stânga, de sus în jos: Petru, Matei, Marcu, Andrei (?), Iacob (?), Toma; în dreapta: Pavel, Ioan, Luca, Simon, Bartolomeu, Filip (?)), cu codexuri (evangeliiști) și rotuli în mâini. În îmbrăcăminte lor domină roșu-brun și albastru. Fondul icoanei este acoperit de elemente vegetale, în relief plat.

Monograma lui Iisus este realizată în relief plat, aurit.

Inscripțiile care indică numele personajelor sunt în limba slavonă, cu litere roșii.

Valorația carnației este obținută prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roșu pentru lumini, cu accente albe. Cutele hainelor sunt indicate cu negru și alb.

Rama, cu profil dublu, este lăsată din grosimea lemnului, părțile laterale fiind mai late pentru a primi casetele cu apostoli.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat gros de grund și două scânduri din lemn de tei întărite pe spate cu două traverse.

Bibliografie

C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, fig. 110; *Scurtă istorie*, vol. I, p. 197; C. Nicolescu, *Artă*, p. 300; *Istoria artelor*, vol. II, p. 141; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 35 cat. 15, pl. 27 (color); *Cultura bizantină*, p. 115, cat. 61; T. Voinescu, *Icoane*, pp. 394-395.

69. Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria (il. 137)

Moldova, prima jumătate a secolului XVI
Biserica Mănăstirii Humor (jud. Suceava), inv. 246
Dimensiuni 105 x 83,5 x 4 cm

Semifigura monumentală a Maicii Domnului este redată frontal, cu o ușoară întoarcere spre dreapta. Ea poartă palla și bonetă albastre, cu mânecute ornate cu aur și maforion roșu-violaceu-închis, tivit cu ornament aurit. Pe brațul stâng îl poartă pe Iisus, iar cu mâna dreaptă indică spre el. Iisus, purtând un hiton alb cu ornamente florale stilizate și geometrice de culoare roșie și neagră și un himation roșu-cărămiziu cu striații de aur, binecuvântează cu dreapta, iar în mâna stângă ține un rotulus. Nimburile ambelor personaje sunt în relief, aplicate (cel al lui Iisus s-a pierdut), cu ornament în formă de solzi. În colțurile de sus sunt Arhanghelii Mihail și Gavriil. Fondul navei are pe toată suprafața ornamente florale aurite și reliefate. Pe ramele laterale se află semifigurele profeților (în stânga: Moise, David, Ezechiel, Zaharia?, următoarele două figuri sunt deteriorate; în dreapta: Ilie?, Solomon, Aron, Ghedeon, Daniil, ultima figură este deteriorată), în a căror îmbrăcăminte predomină culorile brun-roșcat și albastru. Ei țin în mâini rotuli desfășurați pe care sunt scrise fragmente din profețiile lor, iar unii au în mână simbolurile lor. Fondul de aur este acoperit cu elemente vegetale în relief plat.

Inscripțiile care indică principalele personaje sunt în relief aurit, iar textele profeților sunt scrise cu negru, pe alb.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roșu pentru lumini, cu accente albe. Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb și cu verde – la hitonul lui Iisus.

Rama, cu profil dublu, este lăsată din grosimea lemnului, părțile

laterale fiind mai late decât cele de sus și jos, și împărțite în casete pentru fiecare profet.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat gros de grund pe două scânduri din lemn de tei. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse.

Bibliografie

C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, fig. 109; *Scurtă istorie*, p. 197; C. Nicolescu, *Arta*, p. 300; Șt. Balș, *Mănăstirea Humor*, București, 1967, fig. 18, 19; *Istoria artelor*, vol. II, p. 141; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 35, cat. 13, pl. 25 (color); V. Drăguț, *Arta românească*, p. 384; T. Voinescu, *Icoane*, p. 395; V. Vătășianu, *Studii*, p. 68.

70. Sfântul Arhanghel Mihail (il. 138)

Moldova, prima jumătate a secolului XVI
Biserica Mănăstirii Humor (jud. Suceava), inv. 249
Dimensiuni 106 x 82 x 4 cm

Monumentala semifigură a Arhanghelului Mihail acoperă aproape în întregime nava icoanei, decorațiilor florale incizate și medalioanelor cu monograma Arhistrategului oștilor cerești rămânându-le doar un spațiu redus, în partea superioară. Arhanghelul ține în mâna dreaptă o spadă, iar cu stânga susține teaca ei. El poartă armură cărămizie striată cu aur și o mantie roșie pe umeri. Aripile sunt brun-roșcate, striate cu aur, având la rădăcina lor pene indicate cu negru, alb, roșu și albastru. Nimbul este în relief înalt, suprapus, ornamentat cu solzi. Nava icoanei este delimitată de o baghetă. Lateral, pe rame late, sunt reprezentate douăsprezece scene din minunile Arhanghelului, în care sunt incluse, în partea superioară scenele *Cina de la Mamvri* și *Soborul Arhanghelilor*. Rama de sus, mai îngustă, este ornată cu semipalmete, iar cea de jos, tot îngustă, cu ornamente geometrice.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a culorilor, de la oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Blicurile, dese și fine, urmăresc în mare anatomia.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi din lemn, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

Scurtă istorie, fig. 166, p. 193; Șt. Balș, *Mănăstirea Humor*, București, 1967, p. 26; *Istoria artelor*, vol. II, p. 141, fig. 212; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 35, cat. 14, pl. 26; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 384; T. Voinescu, *Icoane*, p. 376.

71. Adormirea Maicii Domnului (il. 139)

Moldova, prima jumătate a secolului XVI
Biserica Mănăstirii Humor (jud. Suceava), inv. 250
Dimensiuni 106 x 82 x 4 cm

Scena Adormirii Maicii Domnului este redată într-o iconografie complexă, personajele acoperă în întregime toată suprafața navei, lăsând foarte puțin loc arhitecturilor stilizate și fondului aurit. În prim-plan, pe catafalc este întinsă Maica Domnului, în maforion roșu-vișiniu, cu aureolă de aur și cu o pernă roșie sub cap. În fața catafalcului, este redată scena tăierii mâinilor lui Jephonias de către Arhanghelul Mihail (în parte deteriorată). În jurul Celei Adormite sunt grupați apostolii. În centru este reprezentat Iisus, în himation roșu striat cu aur, purtând în brațe sufletul Maicii Domnului, fiind înconjurat de o dublă mandorlă, prima striată cu raze de aur, a doua înstelată, cu patru îngeri purtând lumânări aprinse, cu trupurile monocrome, străvezii, având în centru, sus, un serafim cu aripi roșii. Din mandorlă se desprinde o Glorie purtată de doi îngeri în zbor, în centrul căreia se află Maica Domnului tronând, întinzând Aposto-

lului Toma brâul său, spre care acesta întinde mâna. Lateral, sunt redați apostolii aduși pe nori de îngeri. Sus, în centru, doi îngeri țin deschise porțile Raiului, în care alți patru îngeri o așteaptă. În dreptul mandorlei lui Iisus se află trei ierarhi cu cărți roșii în mâini, înveșmântați în feloane polistavion.

Rama, lăsată din grosimea blatului, are un profil triplu, între baghetele exterioare și interioare, câmpul este ornamentat, sus și lateral, cu vrejuri din semipalmete incizate și aurite, iar în partea de jos, suprapusă, o rozetă centrală spre care converg două baghete ornamentate cu caneluri.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea culorilor, de la oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Fiind acoperită de impurități, este dificil de a preciza nuanțele culorilor aplicate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi din lemn, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

Icoana, fiind aproape ilizibilă din cauza murdăririi, a fost ignorată sau numai pomenită. După curățare a fost publicată de M.I. Sabados, „La peinture d'icônes au temps de Pierre Rareș”, în *RRHA*, série *Beaux-Arts*, XXXI, 1994, pp. 38, 70, fig. 6.

72. Maica Domnului cu Pruncul – Hodigitria (il. 141)

Moldova, 1549
Episcopia Romanului, Depozitul de artă religioasă al județului Neamț, inv. 1
Provine de la Biserica de lemn din satul Siliștea (jud. Neamț)
Dimensiuni 108 x 80,5 x 3,5 cm

Impunătoarea semifigură a Maicii Domnului cu Pruncul în brațe se detașează de pe un fond ornamentat în relief, cu flori stilizate încadrate în romburi și aurite. Maica Domnului îl ține pe brațul său stâng pe Iisus-prunc, pe care îl indică cu mâna dreaptă. Ea poartă o palla albastră cu galon și mânecute aurii, precum și un maforion roșu-închis tivit cu un galon cărămiziu striat cu aur. Iisus binecuvântează cu mâna dreaptă, având în cea stângă un rotulus înfășurat. El poartă un hiton ocră cu ornamente florale stilizate negre și roșii și un himation cărămiziu striat cu aur. Atât Maica Domnului, cât și Iisus-prunc au aureole în relief înalt, decorate cu motive vegetale în relief și aurite, iar cel al lui Iisus este cruciger.

În partea superioară rama icoanei are un profil triplu și formează un arc segmentat în șapte părți, având la margini două arcuri frânte. Ramele laterale sunt delimitate prin patru colonete în torsadă reliefată, având câte o bază și capiteluri florale stilizate și aurite. Între cele două colonete în torsadă se află semifigurele a 12 profeți mesianici, și doi arhangheli în partea superioară. În partea de jos, rama este delimitată de două baghete în formă de funie răsucită, având la mijloc inscripția de donație în limba slavonă, cu litere negre pe fond cărămiziu:

„+ МОЛѢБА РАБА БЖН ПАНДАН
ВЕЛКІЕ ВІСТѢРЬНКЪ
И КНЕГЫНѢ ЕГО СОФИКА.
В ЛТО 3НЗ МС АПРІИ. Ё ”

(15 aprilie 1549).

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a culorilor, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Blicurile care urmăresc în mare anatomia sunt puse caligrafic, când scurte (Iisus), când prelungi.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi de lemn, inegale ca lățime, întărite cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

M. I. Sabados, *O nouă icoană*
Idem, „La peinture d'icônes au temps de Pierre Rareș”, în *Beaux-Arts*, XXXI, 1994, série *Beaux-Arts*, XXXI, 1994, pp. 38, 70, fig. 6.

73. Iisus Pantocrator (il. 142)

Moldova, mijlocul secolului XVI
Mănăstirea Sucevița (jud. Suceava), inv. 251
Provine de la Biserica sat Sucevița
Dimensiuni 95 x 80 x 3 cm

Semifigura lui Iisus, care ține în cea stângă Evangheliul, este realizată în relief înalt, în medalioane cu Maica Domnului și apostolii. În partea laterală doispzece apostoli. În partea centrală, în grosolan cu ulei în anii 1842 și în limba română cu caractere. Din original, fără să fie deformat în relief, precum și baghetele icoanei cu secolul al XVI-lea.

Fondul icoanei este delimitat în romburi, realizate în relief înalt, în medalioane cu Maica Domnului și apostolii. În partea laterală doispzece apostoli. În partea centrală, în grosolan cu ulei în anii 1842 și în limba română cu caractere. Din original, fără să fie deformat în relief, precum și baghetele icoanei cu secolul al XVI-lea.

Stratul pictural este realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi din lemn, inegale ca lățime, întărite cu două traverse semiîngropate.

74. Cuvioasa Paraschiva (il. 143)

Moldova, mijlocul secolului XVI
Muzeul Național de Artă, inv. 252
Provine de la Biserica din sat Dărmănești, jud. Neamț
Dimensiuni 100 x 71,5 x 3 cm

Eleganta semifigură a Cuvioasei Paraschive este realizată în relief înalt, în medalioane cu Maica Domnului și apostolii. În partea laterală doispzece apostoli. În partea centrală, în grosolan cu ulei în anii 1842 și în limba română cu caractere. Din original, fără să fie deformat în relief, precum și baghetele icoanei cu secolul al XVI-lea.

„СТАА ПЕТКА ”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a culorilor, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Blicurile care urmăresc în mare anatomia sunt puse caligrafic, când scurte (Iisus), când prelungi.

...esta întinde mâna. Lateral, sunt
...eri. Sus, în centru, doi îngeri țin
...patru îngeri o așteaptă. În dreptul
...ierarhi cu cărți roșii în mâini,

...atului, are un profil triplu, între
...câmpul este ornamentat, sus și
...incizate și aurite, iar în partea de
...spre care converg două baghete

...ă prin suprapunerea culorilor, de
...su pentru părțile luminate. Fiind
...de a preciza nuanțele culorilor

...npera, are ca suport un strat de
...tărite pe spate cu două traverse

...ă din cauza murdăririi, a fost
...curățare a fost publicată de M.I.
...emps de Pierre Rareș", în *RRHA*,
38, 70, fig. 6.

– Hodighitria (il. 141)

ul de artă religioasă al

din satul Siliștea (jud. Neamț)
m

cii Domnului cu Pruncul în brațe
entat în relief, cu flori stilizate
a Domnului îl ține pe brațul său
că cu mâna dreaptă. Ea poartă o
e aurii, precum și un maforion
iziu striat cu aur. Iisus binecu-
cea stângă un rotulus înfășurat.
e florale stilizate negre și roșii și
r. Atât Maica Domnului, cât și
, decorate cu motive vegetale în
: cruciger.

ei are un profil triplu și formează
ad la margini două arcuri frânte.
prin patru colonete în torsadă
uri florale stilizate și aurite. Între
află semifigurele a 12 profeți
ea superioară. În partea de jos,
ete în formă de funie răsucită,
în limba slavonă, cu litere negre

Н ПАНДАН

Ъ

ФИКА.

И.Ѣ "

ă prin suprapunerea succesivă a
re, la ocră și roșu pentru părțile
în mare anatomia sunt puse
relungi.

pera, are ca suport un strat de
e ca lățime, întărite cu două tra-

Bibliografie

M. I. Sabados, *O nouă contribuție*, pp. 89-91, cu trei figuri;
Idem, „La peinture d'icônes au temps de Pierre Rareș”, în *RRHA*,
série *Beaux-Arts*, XXXI, 1994, pp. 57, 58, 62, 69, fig. 12, 38.

73. Iisus Pantocrator (il. 142)

Moldova, mijlocul secolului XVI
Mănăstirea Sucevița (jud. Suceava), inv. 100
Provine de la Biserica satului Argel (jud. Suceava)
Dimensiuni 95 x 80 x 3 cm

Semifigura lui Iisus, care binecuvântează cu mâna dreaptă și
ține în cea stângă Evanghelia deschisă, are în dreptul umerilor
medalioane cu Maica Domnului și Ioan Botezătorul, iar pe ramele
laterale doisprezece apostoli. Toată această pictură a fost repictată
grosolan cu ulei în anii 1842 și 1843, după cum specifică inscripția
în limba română cu caractere chirilice, din partea de jos a icoanei.
Din original, fără să fie deformate de repictări, sunt fondul, nimbul
în relief, precum și baghetele ramelor laterale, care permit datarea
icoanei cu secolul al XVI-lea.

Fondul icoanei este decorat cu elemente florale stilizate,
încadrate în romburi, realizate în relief și aurite. Nimbul cruciger al
lui Iisus, în relief destul de înalt, este și el ornat cu elemente vegetale
în relief aurit și punctat la interior și exterior. În partea superioară,
rama, lăsată din grosimea lemnului, are ornamente vegetale stilizate
în relief și două medalioane cu monograma lui Iisus, formând în
partea sa inferioară un arc de cerc punctat și întrerupt cu două
ornamente florale. Baghetele în torsadă care delimitează ramele
laterale, ce adăpostesc semifigurele apostolilor, sunt aurite, iar cele
interioare au capiteli sub formă de bulb ornamental. Toate aceste
elemente sunt sensibil apropiate de concepția decorativă a icoanelor
din epoca lui Petru Rareș, precum cele de la Urisiu de Jos sau
Roman, icoane datate prin inscripții de donație și anul executării lor.

Stratul pictural este realizat în culori tempera, repictat cu ulei în
afara fondului, are ca suport un strat de grund și două blaturi de lemn
de tei inegale ca lățime, întărite pe spate cu două traverse
semiîngropate.

74. Cuvioasa Paraschiva (il. 143)

Moldova, mijlocul secolului XVI
Muzeul Național de Artă al României, inv. 15952/i 1239
Provine de la Biserica familiei Catargi, din Cîrligu (com.
Dărmănești, jud. Neamț)
Dimensiuni 100 x 71,5 x 3 cm

Eleganta semifigură a Cuvioasei Paraschiva este reprezentată
frontal. În mâna dreaptă, ține o cruce de martir, cu cea stângă face
semnul rugăciunii. Îmbrăcămintea ei este compusă dintr-o rochie
verde-gri, cu mânecute și guler de culoare roșie, cu striții de aur, o
bonetă albastră și un maforion brun-roșcat tivit la margini cu roșu-
cărămiziu. Nimbul, în relief înalt și aurit, este ornamentat cu
elemente florale. În partea superioară sunt două medalioane cu sfinți
militari: Teodor Tiron și Teodor Stratilat, în a căror îmbrăcăminte
domină culorile roșu, albastru și aur. Nimburile lor sunt tot în relief,
cu ornament geometric incizat. Fondul icoanei este aurit și acoperit
cu ornamente florale excizate, cu puncte roșii și verzi.

Inscripțiile cu roșu pe aur, parțial șterse, indică numele
personajelor:

„СТАА ПЕТКА ”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la verzui-pal pentru umbre, la ocră-roz și
accente fine pentru părțile luminate. Cutele veșmintelor sunt indicate
cu ocră și negru.

Rama, lăsată din grosimea scândurii, este neobișnuit de compli-
cată și încărcată, având în partea superioară decupeuri și medalioane,
cu baghete aurite pe marginea laterală și colonete aurite în funie
răsucită, cu capiteli în formă de rodii, ce delimitează nava; între
ele, un câmp cu ornamente florale aurite, excizate. În partea de sus a
navei principale și a medalioanelor, un ornament în funie formează
un arc trilobat. Pe marginile exterioare, rama este de culoare roșie-
cărămizie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund pe două scânduri din lemn de tei. Pe spate, scândura este
acoperită cu un strat de preparare și nu are traverse.

Bibliografie

V. Drăghiceanu, *Catalog*, pp. 88-89, nr. 873 pl. IX; N. Năstase,
Icoanele, p. 191, fig. 3; C. Nicolescu, *Arta veche*, p. 23, fig. 46; Al.
Efremov, *Rumanian Art*, p. 21, nr. 10, fig. 14; *Istoria artelor*, vol. II,
pp. 141-142, fig. 213; *Tesori d'arte*, p. 28, nr. 15, fig. p. 10 (color);
C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 40, cat. 28, pl. 35; A. Dobjanschi, V.
Simion, *Vasile Lupu*, p. 61, fig. 31.

75. Sfântul Nicolae (il. 147)

Moldova, secolul XVI
Zugrav Stamatello Cotronas (?)
Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț)
Provine de la Mănăstirea Râșca (jud. Suceava)
Dimensiuni 111 x 77,4 x 3,3 cm

Monumentala semifigură a Sfântului Nicolae este redată frontal.
Cu mâna dreaptă schițează gestul binecuvântării, cu stânga ține o
carte închisă în dreptul pieptului. El poartă un sacos polistavron cu
cruci albe pe fond albastru-închis, la gât având un ornament roșu cu
striții de aur și un omofor alb cu două cruci albastru-închis. Nimbul
este în relief pronunțat, aurit și acoperit cu ornament vegetal în relief.
În dreptul capului său se află semifigura, de mici proporții, a lui Iisus
și cea a Maicii Domnului. Fondul este aurit. Pe ramele laterale, în
picioare, se află figurile a doisprezece episcopi (în stânga: 1.
deteriorat, 2. Atanasie, 3. Haralambie, 4. Spiridon, 5. Ignatie, 6.
deteriorat; în dreapta: 1. deteriorat, 2. Grigorie?, 3. Chiril, 4.
Sofronie, 5 și 6 deteriorate), în ale căror veșminte predomină culorile
verde, albastru și roșu.

Inscripțiile care indică numele personajelor sunt făcute cu litere
roșii pe fond de aur. Inscripția din partea stângă, deasupra capului
sfântului, a fost deteriorată, în partea dreaptă a rămas doar adjectivul:

„СКОРОПОМОШИКЪ ”

(împreună).

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru
părțile luminate și buze. Accentele fine, caligrafiate, sunt realizate cu
alb. Cutele hainelor sunt indicate cu alb și negru.

Rama, aurită și cu o dungă roșie pe margini, este săpată în gro-
simea scândurii. Părțile laterale sunt mai late decât cele de jos și sus.
În rama de sus, la mijloc, s-a săpat o adâncitură.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport trei
scânduri de lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, scândurile sunt
întărite cu două traverse acoperite cu un strat de preparare.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, pp. 561-564, pl. XV și XVI
(detaliu); I.D. Ștefănescu, *Vânătorii Pietrei*, pp. 497, 498; C.
Nicolescu, *Arta*, p. 300; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, pp. 15, 30, cat.
1, pl. 2 și 3; M.I. Sabados, *Petru Rareș*, p. 59, fig. 39.

76. Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil (il. 148)

Moldova, secolul XVI
Zugrav Stamatello Cotronas (?)
Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț)

Provine de la Mănăstirea Râșca (jud. Suceava)
Dimensiuni 110 x 76,5 x 3 cm

Arhanghelii Mihail și Gavriil sunt reprezentați în picioare, frontal, cu ușoară întoarcere spre centru. În partea stângă este Arhanghelul Mihail, ce ține cu mâna stângă o lance roșie, iar în dreapta un medalion cu monograma lui Hristos. El poartă o tunică roșie, un loros cărămiziu cu striaii de aur și caboșoane, pe umeri o mantie albastră căptușită cu alb, cu ornamente geometrice negre. În dreapta este Arhanghelul Gavriil, ținând în mâna dreaptă o lance roșie, iar în stânga un medalion cu monograma lui Hristos. El este îmbrăcat în tunică albastră-verzuie, cu loros roșu-cărămiziu cu striaii de aur și caboșoane și o mantie roșie căptușită cu alb, cu ornamente geometrice negre. Aripile celor doi arhangheli sunt roșii, cu nuanțe maronii cu striaii de aur. Nimburile sunt în relief pronunțat, aurite și acoperite cu ornament vegetal. Sus, în centru, se văd urmele ce au rămas dintr-un fragment de cer înstelat și din Iisus, ce binecuvântează cu ambele mâini. Fondul este aurit.

Inscripțiile au fost deteriorate.

Valorația cernației este realizată prin suprapunere masivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate și buze. Accentele au fost spălate. Cutele hainelor sunt indicate prin alb, negru și verde.

Rama este săpată din grosimea lemnului, aurită, având o dungă roșie pe margini. În rama de sus, la mijloc, s-a făcut o adâncitură.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri de lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse și acoperite cu un strat de preparatie.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 564, pl. XIV; C. Nicolescu, *Arta*, p. 300; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 15; M.I. Sabados, *Petru Rareș*, p. 59, fig. 40.

77. Cruce pictată pe ambele fețe (il. 150)

avers: Iisus Pantocrator

revers: Sfântul Gheorghe

Moldova, secolul XVI

Biserica de lemn din Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 42 x 42 x 2,5 cm

Crucea de lemn pictată pe ambele fețe, care era probabil Cruce de Pestol, căreia i s-a pierdut baza. Având marginile în relief, pe ambele fețe, lăsate din grosimea lemnului, ea este aurită în întregime. Pe față este reprezentat Iisus în picioare, binecuvântând cu mâna dreaptă, iar în cea stângă ținând un rotulus înfășurat. El poartă un hiton roșu cu clavus și un himation albastru-verzui. La capetele brațului orizontal al crucii sunt reprezentate semifigurele Intercesorilor, iar din partea superioară, din cer, coboară asupra capului lui Iisus razele Sfântului Duh. Pe revers este reprezentat, tot în picioare, Sfântul Gheorghe, purtând zale și o mantie roșie. În mâna dreaptă, în dreptul pieptului, el ține o cruce de martir, iar în cea stângă, o suliță. La capetele brațului orizontal al crucii sunt reprezentate semifigurele a doi arhangheli, iar din partea superioară, din cer, coboară asupra lui razele Sfântului Duh. Nimburile personajelor sunt indicate prin punctare.

Cutele veșmintelor sunt indicate prin alb, negru și culoare peste culoare.

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate.

Stratul pictural este realizat în tempera și are ca suport un strat de grund și lemn de tei.

Bibliografie

M.I. Sabados, *Din nou despre „comoara”*.

78. Înălțarea Domnului (il. 151)

Moldova, jumătatea secolului XVI

Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 370/949

Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 35x4 x 28 x 2,4 cm

Compoziția tradițională este împărțită în două registre: în partea superioară, pe fondul unui halou purtat de doi îngeri în zbor, așezat pe un curcubeu, tronează Iisus în himation roșu-oraj, binecuvântând. Grupul din prim-plan are în centru pe Maica Domnului, în rochie albastru-verzui și maforion violet-marونی, care se detașează puternic de pe fundalul format de îmbrăcămintea albă și cărămizie a celor doi îngeri ce se află în spatele ei. Cei unsprezece apostoli sunt grupați în jurul centrului compozițional și psihologic. Doar șase din ei sunt redați în toată înălțimea. În veșmintele lor predomină culorile galben, verde, albastru și roșu. Nimburile purtate de Iisus, Maica Domnului și îngeri sunt aurite, având o dungă roșie pe margini. În partea superioară fondul este aurit, iar figurile din prim-plan se detașează de pe un fundal de munți stilizați.

De remarcat că Maica Domnului nu este redată, conform tradiției, în postură de orantă.

Sus, pe rama aurită, cu litere roșii este următoarea inscripție:

„ВЪЗНЕСЕНІЕ ГА НАШГО ІС·ХА”

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la marونی-verzui pentru umbre, la ocră pentru părțile luminate. Roșu-cinabru s-a folosit pentru buze și obraji. Blicuri fine, caligrafice, formează accentele. Cutele hainelor sunt redată cu ajutorul albului și negrului.

Rama cu profil dublu, lăsată din grosimea lemnului, este aurită în partea ei lată, și roșie pe relieful îngust marginal.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat subțire de grund și o singură scândură din lemn de tei. Pe spate nu este întărită cu traverse, dar este acoperită cu un strat de preparatie.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, pp. 578-580, pl. XXV; I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, p. 593; I. Bălan, *Bistrița*, pp. 32, 33.

79. Plângerea (Pietă) (il. 152)

Moldova, jumătatea secolului XVI

Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 372/949

Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 35,8 x 27,3 x 2,5 cm

Centrul compoziției este ocupat de semifigura Maicii Domnului și de cea a lui Iisus, pe al cărui trup gol și pe mâinile încrucișate în dreptul mijlocului se văd urmele cuielei și ale suliței. Figura lui Iisus, ieșit pe jumătate dintr-un sarcofag, este redată frontal, cu capul întors puțin spre stânga, cu ochii închiși, cu barba și părul castaniu căzându-i în două șuvițe pe urmărul stâng, având o expresie de adâncă durere. În spatele său, susținându-l de umăr cu mâna stângă, iar cu dreapta de braț, apare, parțial, Maica Domnului, întoarsă spre dreapta, cu obrazul lipit de capul fiului său. Ea poartă o bonetă și rochie verde, cu mânecute brodate cu roșu-ocru și albastru, și un maforion, roșu-marونی-închis. Scena dramatică se desfășoară pe fondul unei uriașe cruci de culoare verde și pe un fundal arhitectonic simplu. În colțurile de sus ale navei, doi îngeri în zbor duc la ochi, în semn de durere, colțurile himatioanelor lor. Fondul este aurit, aureolele personajelor sunt marcate cu cercuri incizate.

Sus, în centru, pe rama aurită, scrisă cu litere roșii, se află inscripția:

„СЪНВТІЕ ХВО”

(Coborârea lui Hristos); pe par

„ЦР СНА”

(Împăratul Gloriei).

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea straturilor de culoare, de la marونی pentru umbre, la marونی deschis pentru părțile luminate. Roșu-cinabru s-a folosit pentru buze și în obraji numai pentru indicarea rănilor. Marونی și negru.

Rama, cu profil dublu, lăsată din grosimea lemnului, este aurită în partea ei lată și roșie pe relieful marginal.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri de lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, scândura este acoperită pe toată suprafața cu un strat de preparatie.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, pp. 578-580, pl. XXV; I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, p. 593; I. Bălan, *Bistrița*, pp. 32, 33; T. Voinescu, *Icoane*, p. 377.

80. Învierea – Coborârea la

Moldova, prima jumătate

Muzeul Mănăstirii Bistrița

Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 41 x 34 x 2,5 cm

În centrul compozițional se află Iisus în zbor, purtând himation roșu, redată într-o manieră degajându-se de pe fondul unei impresii de mișcare. Călcând în picioare pe Adam, Iisus îl ridică de mână pe Adam. În spatele lui Adam, coboară din cer, albastru, se află Eva, în maforion violet-marونی, care se detașează puternic de pe fundalul format de îmbrăcămintea albă și cărămizie a celor doi îngeri ce se află în spatele ei. Cei unsprezece apostoli sunt grupați în jurul centrului compozițional și psihologic. Doar șase din ei sunt redați în toată înălțimea. În veșmintele lor predomină culorile galben, verde, albastru și roșu. Nimburile purtate de Iisus, Maica Domnului și îngeri sunt aurite, având o dungă roșie pe margini. În partea superioară fondul este aurit, iar figurile din prim-plan se detașează de pe un fundal de munți stilizați.

De remarcat că Maica Domnului nu este redată, conform tradiției, în postură de orantă.

Sus, pe rama aurită, cu litere roșii este următoarea inscripție:

„ВЪСКРЕСЕНІЕ ХВО”

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea straturilor de culoare, de la marونی pentru umbre, la marونی deschis pentru părțile luminate. Roșu-cinabru s-a folosit pentru buze și obraji. Blicuri fine, caligrafice, formează accentele. Cutele hainelor sunt redată cu ajutorul albului și negrului.

Rama cu profil dublu, lăsată din grosimea lemnului, este aurită în partea ei lată și roșie pe relieful marginal.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat subțire de grund și o singură scândură din lemn de tei. Pe spate nu este întărită cu traverse, dar este acoperită cu un strat de preparatie.

Sus, în centru, pe rama aurită, scrisă cu litere roșii, se află inscripția:

„ВЪСКРЕСЕНІЕ ХВО”

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea straturilor de culoare, de la marونی pentru umbre, la marونی deschis pentru părțile luminate. Roșu-cinabru s-a folosit pentru buze și obraji. Blicuri fine, caligrafice, formează accentele. Cutele hainelor sunt redată cu ajutorul albului și negrului.

Rama, cu profil dublu, lăsată din grosimea lemnului, este aurită în partea ei lată și roșie pe relieful marginal.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat subțire de grund și o singură scândură din lemn de tei. Pe spate nu este întărită cu traverse, dar este acoperită cu un strat de preparatie.

XVI
Piatra Neamț), inv. 370/949
Piatra Neamț (jud. Neamț)

părțită în două registre: în partea
rtat de doi îngeri în zbor, așezat
mation roșu-oraj, binecuvântând.
pe Maica Domnului, în rochie
aroniu, care se detașează puter-
ăminte albă și cărămizie a celor
unsprezece apostoli sunt grupați
sihologic. Doar șase din ei sunt
le lor predomină culorile galben,
urtate de Iisus, Maica Domnului
gă roșie pe margini. În partea
ile din prim-plan se detașează de

ului nu este redată, conform

șii este următoarea inscripție:

ГО ІС·ХА "

ă prin suprapunerea succesivă a
u-verzui pentru umbre, la ocru
bru s-a folosit pentru buze și
iează accentele. Cutele hainelor
rului.
a grosimea lemnului, este aurită
ngust marginal.
i tempera, are ca suport un strat
ură din lemn de tei. Pe spate nu
perită cu un strat de preparație.

pp. 578-580, pl. XXV; I.D.
Bălan, *Bistrița*, pp. 32, 33.

VI
Neamț), inv. 372/949
Piatra Neamț (jud. Neamț)

de semifigura Maicii Domnului
gol și pe mâinile încrucișate în
or și ale suliței. Figura lui Iisus,
te redată frontal, cu capul întors
i, cu barba și părul castaniu
al stâng, având o expresie de
ndu-l de umăr cu mâna stângă.
Maica Domnului, întoarsă spre
lui său. Ea poartă o bonetă și
cu roșu-ocru și albastru, și un
a dramatică se desfășoară pe
rde și pe un fundal arhitectonic
oi îngeri în zbor duc la ochi, în
nelor lor. Fondul este aurit,
u cercuri incizate.

scrisă cu litere roșii, se află

(*Coborârea lui Hristos*); pe partea superioară a crucii, cu litere albe:

„ЦР СНА”

(*Împăratul Gloriei*).

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la maroniu-verzui pentru umbre, la ocru-
deschis pentru părțile luminate și accente cu alb. Maica Domnului și
îngerii au, pe buze și în obraji, roșu. La Iisus roșul a fost folosit
numai pentru indicarea rănilor. Cutele veșmintelor sunt indicate cu
maroniu și negru.

Rama, cu profil dublu, lăsată din grosimea lemnului, este aurită
în partea lată și roșie pe relieful îngust, marginal.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o sin-
gură scândură din lemn de tei și un strat subțire de grund. Pe spate,
scândura este acoperită pe toată suprafața cu o preparație albă.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 584, pl. XXIX; I.D.
Ștefănescu, *Icoane de artă*, pp. 594-595; R. Theodorescu, *Bistrița*,
pl. 31 (detaliu). C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 37, cat. 20, pl. 28, 29;
I. Bălan, *Bistrița*, pp. 24, 25; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 299;
T. Voinescu, *Icoane*, p. 377.

80. Învierea – Coborârea la Iad (il. 153)

Moldova, prima jumătate a secolului XVI
Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 369/949
Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)
Dimensiuni 41 x 34 x 2,5 cm

În centrul compozițional se află figura lui Iisus (înveșmântat în
himation roșu), redată într-o mișcare potolită, marțială, spre stânga,
degajându-se de pe fondul unei mandorle înclinată și ea, accentuând
impresia de mișcare. Călcând în picioare ușile sfărâmate ale Iadului,
Iisus îl ridică de mână pe Adam, care prin toată făptura sa tinde spre
Mântuitor. În spatele lui Adam, ce poartă hiton roșu și himation
albastru, se află Eva, în maforion roșu, urmată de un grup de perso-
naje din *Vechiul Testament* și în a căror îmbrăcăminte predomină
culoarea albastră. Nici una din figurile acestui grup nu are nimb. În
dreapta compoziției se află un alt grup, în care se disting în prim-plan
regii David și Solomon – în tunici albastre și mantii roșii. Nimburile
acestui grup sunt de aur, marcate cu o dungă fină roșie. Deasupra lui
Iisus, doi îngeri în zbor poartă cheile Raiului și însemnele patimilor.

Scena se desfășoară pe un fundal de munți stilizați, de culoare
maronie (în stânga) și albastru-verzui (în dreapta).

De remarcat că schema iconografică tradițională a fost
inversată. De asemenea, nu apare un personaj nelipsit din această
scenă – Ioan Botezătorul.

Sus, în centru, pe rama aurită, cu litere roșii, se află următoarea
inscripție:

„ВЪСКРЕСЕНІЕ ХВО”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru-deschis
pentru părțile luminate. Roșu-cinabru s-a folosit pentru buze și
obraji. Blicuri fine, puse cu o mare precizie și siguranță, accentuează
volumul formelor. Cutele hainelor sunt redată cu ajutorul negrului și
albului, cu excepția himationului lui Iisus, unde sunt sugerate prin
hașuri fine de aur.

Rama, cu profil dublu, lăsată din grosimea lemnului, este aurită
în partea ei lată și roșie pe relieful îngust, marginal.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o
singură scândură din lemn de tei, întărită cu pânză, și un strat subțire
de grund. Pe spate, scândura este întărită la mijloc cu o singură
traversă semiîngropată.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, pp. 579-580, pl. XXIV; I.D.
Ștefănescu, *Icoane de artă*, p. 593; I. Bălan, *Bistrița*, pp. 32, 33.

81. Iisus Pantocrator (il. 154)

Moldova, secolul XVI
Palatul Mitropolitan din Iași
Provine de la Biserica de lemn din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)
Dimensiuni 95 x 37 x 3,5 cm

Prelunga figură a lui Iisus, care este reprezentat în picioare,
ocupă aproape în întregime nava aurită a icoanei. El binecuvântează
cu mâna dreaptă, iar în cea stângă ține Evanghelia închisă. Iisus
poartă un hiton roșu-închis, cu clavus și ornamente florale stilizate,
și un himation albastru-verzui-închis. Nimbul lui cruciger în relief
este ornamentat cu motive florale stilizate. În două medalioane din
colțurile de sus, în relief, este monograma lui. În dreptul umerilor
sunt reprezentate semifigura Maicii Domnului și cea a lui Ioan
Botezătorul, în postură de Intercesori, având nimburile marcate în
relief, cu bumbi. Monogramele lor sunt scrise cu roșu pe fond de aur.

Rama în relief, lăsată din grosimea lemnului, este aurită și are o
dungă roșie pe margini; în partea sa superioară, la mijloc, rama a fost
îngustată spre a permite plasarea nimbului circular al lui Iisus.

Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb și culoare peste
culoare.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor la culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocru și roșu
pentru părțile luminate. Blicurile albe, fine, urmăresc, în mare,
anatomia.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de
grund și un blat de lemn.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 587, pl. 34; N. Iorga, *Vechea
artă religioasă la români*, p. 13, fig. p. 1.

82. Maica Domnului cu Pruncul (il. 155)

Moldova, secolul XVI
Palatul Mitropolitan din Iași
Provine de la Biserica de lemn din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)
Dimensiuni 95 x 37 x 3,5 cm

Prelunga figură a Maicii Domnului, reprezentată în picioare,
ocupă aproape în întregime nava aurită a icoanei. Reprezentată
frontal, ea susține cu ambele mâini, în fața sa, pe Prunc, cu cea stângă
picioarele lui Iisus, iar cea dreaptă, ocrotitor, pe umărul său. Aceste
gesturi sunt un indiciu că icoana a fost influențată de tipul icono-
grafic Nikopoia. Ea poartă o palla albastru-verzui, cu mânecute
portocalii striate cu aur, și un maforion roșu-vișiniu. Nimbul Maicii
Domnului este în relief (probabil ornamentul său a dispărut la o
„restaurare”). Iisus-prunc binecuvântează cu mâna dreaptă, iar cu cea
stângă ține un rotulus înfășurat. El poartă un hiton ocru și un
himation cărămiziu striat cu aur. Nimbul său este în relief, cruciger.
În colțurile de sus ale navei icoanei sunt semifigurele Arhanghelilor
Mihail și Gavriil.

În dreptul umerilor Maicii Domnului se află două medalioane
roșii, în care este plasată monograma sa.

Rama în relief, lăsată din grosimea lemnului, este aurită și are o
dungă roșie pe margini; în partea sa superioară, la mijloc, rama a fost
îngustată spre a permite plasarea nimbului circular.

Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb și culoare peste
culoare.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a

straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Blicurile albe, în parte spălate, urmăresc, în mare, anatomia.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și un blat de lemn.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 587; N. Iorga, *Vechea artă religioasă la români*, p. 13, fig. p. 2.

83. Schimbarea la Față (il. 156)

Moldova, secolul XVI

Palatul Mitropolitan din Iași

Provine din colecția Mănăstirii Văratec, inițial (?) de la Biserica de lemn din Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 95 x 40 x 3,5 cm

Scena Schimbării la Față este concepută pe verticală, într-o redactare iconografică simplă. Personajele se detașează de pe un fond de aur, în partea superioară, și pe un peisaj stilizat (Muntele Thabor) format din stânci și dealuri cu vegetație sub formă de tufișuri și copaci. În centrul compozițional și psihologic se află, în partea superioară, pe fondul unei Glorii închise într-o mandorlă de diferite nuanțe de albastru, striată cu raze de aur, Iisus în picioare, binecuvântând, înveșmântat în himation ocră-alb. Strălucirea figurii lui Iisus este subliniată și de roșul-cinabru al Luminii Necreate care îl încadrează, formând un triunghi deasupra aureolei sale crucigere, care se desparte în trei raze ce coboară spre cei trei apostoli. Iisus este încadrat de Proorocii Ilie și Moise ale căror veșminte, în parte, ca și vârful Luminii Necreate, depășesc nava icoanei, detașându-se de pe rama aurită. Aureolele profeților sunt marcate cu câte un cerc cu bumbi. Apostolii, în partea de jos a compoziției, sunt redați în atitudini diferite: Apostolul Petru, în himation violaceu și ingenunchet, privește scena, ferindu-și ochii cu mâna stângă, în centru, într-un himation roșu-cinabru, Apostolul Ioan este căzut cu capul în jos, iar Apostolul Iacob, în himation albastru-verzui, căzut și el cu capul în jos, își acoperă cu mâna dreaptă ochii.

Inscripția care indică tema este în limba slavonă, scrisă cu roșu pe fond de aur, la fel ca și monograma lui Iisus și numele proorocilor.

Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb și culoare peste culoare.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Blicurile sunt fine și puține numeric.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și un blat de lemn.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Valachie*, p. 154; I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 588; I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, p. 596.

84. Sfântul Nicolae (il. 157)

Moldova, secolul XVI

Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț), inv. 4450

A fost transferată în 1984 de la Biserica de lemn Vânători-Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 92 x 44 x 3 cm

Sfântul este reprezentat în picioare, binecuvântând cu mâna dreaptă, iar în cea stângă ținând o Evanghelie roșie. El poartă un stihar alb, un epitrahil roșu-cărămiziu, un sacos polistavron, cu cruci negre și roșii, și un omofor alb-ocru cu cruci negre. Nimbul Sfântului Nicolae este în relief și este ornat, tot în relief, cu motive florale stilizate. Fondul icoanei este de aur. În dreptul capului, conform tradiției iconografice, sunt redată semifigura miniaturală a lui Iisus,

în hiton roșu și himation albastru, întinzându-i Sfântului Evanghelia, și semifigura miniaturală a Maicii Domnului, în palla albastră și maforion roșu, ce-i întinde Sfântului un omofor alb cu cruci negre.

Cutele veșmintelor sunt indicate prin culoare peste culoare, alb și negru.

Valorația fină a carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Blicurile de mare finețe și precizie urmăresc, în mare, anatomia.

Stratul pictural este realizat în tempera și are ca suport un strat de grund și un blat de lemn.

Această icoană, împreună cu cele aflate în Palatul Mitropolitan din Iași (cat. 81, 82 și 83) au făcut parte dintr-un ansamblu.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Vânătorii-Pietrei*, pp. 497-498, fig. 3.

85. Bunavestire – Uși Împărătești (il. 158)

Moldova, secolul XVI

Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț), inv. 4447

A fost transferată în 1984 de la Biserica de lemn Vânători-

Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 100 x 65 x 3 cm

Cele două batante ale Ușii Împărătești, închise, formează un dreptunghi încoronat cu o formă trilobată, despărțit la mijloc cu un ornament sub formă de funie răsucită, iar ramele sunt în relief lăsat din grosimea blatului. Tradițional, este reprezentată scena Bunavestirii.

Pe batantul din stânga, pe un fond de aur și arhitecturi stilizate, este redat, în mișcare Arhanghelul Gavriil, care ține în mâna dreaptă un pedum roșu, iar cu cea stângă face semnul alocuțiunii. El poartă o tunică roșie cu clavus auriu și o pelerină albastră. Aripile lui sunt de culoare roșie-cărămizie cu striatii de aur. Pe batantul din dreapta, este reprezentată Maica Domnului, stând pe un tron roșu-cărămiziu striat cu aur, fără spătar, pe o pernă roșie. Ea ține mâna stângă sprijinită pe genunchi, iar cu cea dreaptă, ridicată în dreptul pieptului, face semnul ascultării. Din cer coboară spre capul ei raza Sfântului Duh. Maica Domnului poartă o palla albastră cu mânecute striate și un maforion roșu-vișiniu. Nimburile ambelor personaje sunt în relief, având drept ornament, tot în relief, diferite motive florale stilizate.

Pe ambele batante ale Ușilor Împărătești, pe fond de aur cu litere roșii, în slavonă, este indicată denumirea scenei:

„БЛАГОВЕЩЕНИЕ”

Cutele veșmintelor sunt realizate prin culoare peste culoare, cu negru și alb.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu, pentru părțile luminate. Blicurile, de mare finețe și precizie, urmăresc, în mare, anatomia corpului.

Stratul pictural este realizat în tempera și are ca suport un strat de grund și un blat de lemn.

Bibliografie

M.I. Sabados, *Petru Rareș*, p. 71, fig. 26.

86. Proorocul Ilie (il. 159)

Moldova, a doua jumătate a secolului XVI

Biserica de lemn din Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 31,3 x 23 x 2,3 cm

Proorocul Ilie este așezat pe o piatră în fața intrării unei peșteri, cu mâna dreaptă sprijinindu-și capul întors spre corb, iar cu cea

stângă ținând un toiag. El poartă roșu-închis căptușită cu blană și cu o dungă roșie și neagră (reprezentat corbul ce-i aduce sfântului se detașează de pe fond muntos stilizat, cu numeroși copaci ocupă aproape întreaga navă a icoanei).

Fondul și rama icoanei sunt de culoare roșie. Inscriptiile de pe repictării și revernisării icoanei

„СТЫ ИЛИА ПРОРОКЪ”

iar pe rama de jos:

„СІА ... А СЪТВОРИ”

(probabil persoana care a plătit icoana)

Cutele veșmintelor sunt în relief

Valorația carnației este realizată prin

culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Blicurile sunt destul de fine

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o pânză, pe o singură batantă

ținându-i Sfântului Evanghelia,
Domnului, în palla albastră și
un omofor alb cu cruci negre.
te prin culoare peste culoare, alb

te realizată prin suprapunerea
de la brun-oliv pentru umbre, la
Blicurile de mare finețe și preci-

tempera și are ca suport un strat

le aflate în Palatul Mitropolitan
parte dintr-un ansamblu.

rei, pp. 497-498, fig. 3.

i (il. 158)

l. Neamț), inv. 4447
Biserica de lemn Vânători-

mpărătești, închise, formează un
lobată, despărțit la mijloc cu un
ă, iar ramele sunt în relief lăsat
al, este reprezentată scena

nd de aur și arhitecturi stilizate,
avrii, care ține în mâna dreaptă
semnul alocuțiunii. El poartă o
rină albastră. Aripile lui sunt de
aur. Pe batantul din dreapta, este
pe un tron roșu-cărămiziu striat
ăa ține mâna stângă sprijinită pe
cată în dreptul pieptului, face
re capul ei raza Sfântului Duh.
astră cu mânecute striate și un
nbelor personaje sunt în relief,
iferite motive florale stilizate.
Împărătești, pe fond de aur cu
lenumirea scenei:

e prin culoare peste culoare, cu

i prin suprapunerea succesivă a
pentru umbre, la ocră și roșu,
mare finețe și precizie, urmă-

tempera și are ca suport un strat

l, fig. 26.

ului XVI
ra Neamț (jud. Neamț)

atră în fața intrării unei peșteri,
l întors spre corb, iar cu cea

stângă ținând un toiag. El poartă o tunică roșu-cărămiziu și o pelerină
roșu-închis căptușită cu blană albastră. Nimbul este de aur, accentuat
cu o dungă roșie și neagră (repictată?). În colțul din dreapta sus este
reprezentat corbul ce-i aduce în cioc o bucată de pâine. Figura
sfântului se detașează de pe fondul închis al peșterii și al unui peisaj
muntos stilizat, cu numeroși copaci de culoare verde-închis, care
ocupă aproape întreaga navă a icoanei.

Fondul și rama icoanei sunt ocră, rama având pe margini o
dungă roșie. Inscripțiile de pe ramă sunt făcute cu negru, cu ocazia
repictării și revernisării icoanei. Pe rama de sus:

„СТЫ ИЛИА ПРОРКХ...”

iar pe rama de jos:

„СІА...А СЪТВОРИ АННА”

(probabil persoana care a plătit „restaurarea”).

Cutele veșmintelor sunt indicate cu alb și culoare peste culoare.
Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor de
culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile
luminate. Blicurile sunt destul de groase.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de
grund și o pânză, pe o singură scândură din lemn de tei, fără traverse.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 584.

87. Icoană cu dublă față:

avers: **Soborul Cuvioaselor și Dreptelor (il. 160)**

revers: **Soborul Sfinților Arhangheli (il. 161)**

Moldova, secolul XVI, a doua jumătate
Parohia Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț), inv. 57
Dimensiuni 43 x 33 x 2,5 cm

avers: De pe un fond de aur și arhitecturi stilizate, care
sugerează zidurile unei cetăți cu turnuri de apărare, cu acoperișuri
roșii și verzi ce amintesc de arhitectura moldovenească, cu paramen-
tul decorat cu mascheroni, se desfășoară scena. În centru este repre-
zentată Maica Domnului pe un podium înalt cu patru trepte aurite,
întinzând lateral, protector, ambele mâini deasupra Cuvioaselor. Ea
poartă o palla de culoare verde-închis și un maforion verde-albăstrui-
închis. În dreapta și stânga compoziției, cu mâinile întinse a rugă
către Maica Domnului, se află câte cinci cuvioase în veșminte ocră
și negre. Nimburile personajelor sunt aurite și marcate prin incizii.
Monograma Maicii Domnului este scrisă cu roșu, pe fond de aur.

Rama în relief, lăsată din grosimea blatului, este aurită și are o
dungă roșie pe margini.

revers: *Soborul Arhanghelilor* este de aceeași factură cu *Sobo-
rul Cuvioaselor și Dreptelor*, compozițional mai complicată. Arhan-
ghelul din centru poartă pe Iisus Emmanuel într-un nimb striat cu
aur.

Cutele veșmintelor sunt indicate prin alb și culoare peste
culoare.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor de
culoare, de la brun pentru umbre, la ocră pentru părțile luminate.
Blicurile sunt destul de groase, puse cu nerv.

Stratul pictural este realizat în tempera și are ca suport un strat
de grund și un blat de lemn de tei.

88. Cuvioasa Paraschiva (il. 162)

Moldova, secolul XVI, a doua jumătate
Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 371/949
Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)
Dimensiuni 50 x 38 x 2,8 cm

Cuvioasa Paraschiva este reprezentată tronând într-un jilț monu-
mental de culoare cărămizie, striat cu aur, ținând în mâna dreaptă o
cruce de martir, fiind încoronată de Arhanghelii Mihail și Gavriil în
zbor. Ea poartă o palla de culoare albastru-străveziu-deschis cu
mânecute roșii striate cu aur și un maforion roșu-violaceu-închis cu
un tiv de aur. Nimbul este indicat prin trei incizii concentrice.

Rama în relief, lăsată din grosimea blatului, are formă de
semicerc în partea superioară și se îngustează în cea inferioară, având
și o dungă roșie pe margini. În partea superioară a ramei, acolo unde
ea este mai lată, sunt reprezentate semifigurile a opt sfinte ținând
cruci de martiri. În partea stângă, de sus în jos sunt redată: Sfânta
Kiriaki, Sfânta Drosita (?), Sfânta Varvara și Sfânta Melania, iar în
dreapta: Sfânta Irina (?), Sfânta Fevronia, Sfânta Xenia și Sfânta
Maria Egipteanca, aceasta din urmă este singura care nu are cruce de
martir. Nimburile sfințelor sunt indicate, pe fondul de aur, prin câte
două incizii concentrice. În dreptul capului Sfintei Paraschiva, în
două cartușe cu fond albastru-verzui, cu alb este dat numele sfintei,
astăzi ilizibil. În parte de jos a icoanei, sub scabellum, pe fond verzui,
cu litere albe, se află următoarea inscripție de donație:

„+МОЛБА РАБА БОЖІА.
ФРЖСИНІА • И УАДЬ
И МАРІА”

Cutele veșmintelor sunt indicate prin alb, negru și culoare peste
culoare.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor de
culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile
luminate. Blicurile sunt puse în pete mai mari și striatii.

Stratul pictural este realizat în tempera și are ca suport un strat
de grund și o scândură din lemn de tei acoperită pe spate cu
preparație, având la mijloc o traversă semiîngropată.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 586.

89. Tronul Hetimasiei (il. 163)

Moldova, sfârșitul secolului XVI
Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț)
Provine de la Biserica de lemn din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)
Dimensiuni 43 x 30 x 2,5 cm

Concepțional, icoana este împărțită în trei registre. În partea supe-
rioară, în centru, într-un nimb triplu format din trei nuanțe de albastru,
susținut de doi îngeri, se află Iisus binecuvântând cu ambele mâini. El
poartă un himation roșu și este flancat de Maica Domnului și
Arhanghelul Mihail și de Ioan Botezătorul și Arhanghelul Gavriil,
formând un Deisis.

În registrul median, în centru, este redat Tronul Hetimasiei, de
culoare roșie, fără spătar, aplecat spre față, cu un acoperământ verde-
închis, pe care se află o Evanghelie aurită, deasupra căreia planează
Sfântul Duh, sub formă de porumbel. Deasupra compoziției centrale,
sus și lateral, planează doi serafimi în roșu. Iar lateral, în dreapta și
stânga, se află câte un grup de sfinți și sfinte, greu de identificat din
pricina repictărilor.

În registrul inferior, centrul compozițional este liber (poate din
cauza spălării neadecvate), iar lateral sunt reprezentate două șiruri de
sfinți și sfinte, dintre care se mai pot distinge câțiva apostoli.

Rama icoanei, lată de cca 3 cm, este lăsată din grosimea blatului
și de sub masive repictări se poate observa că, la origine, a fost aurită.

Icoana a fost masiv repictată și pe alocuri spălată abuziv. Ea
însă prezintă interes, ca și alte icoane, de cum s-a preparat grundul și
schițele făcute de iconari înainte de acoperirea ei cu culoare.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca*, pp. 581-582.

90. Rugul arzând (il. 164, 311)

Moldova, sfârșitul secolului XVI
Muzeul Mănăstirii Agapia (jud. Neamț) inv. 743
Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)
Dimensiuni 52 x 37,5 x 2,4 cm

Compoziția acestei teme iconografice, atât de rară în pictura de icoane, este complexă. Centrul psihologic se află la mijloc, mai sus de centrul icoanei, reprezentând pe Maica Domnului Panaghia în mijlocul unei tufe ce arde cu flăcări roșii pe Muntele Sinai. Ea este redată orantă, are palla albastră și maforion roșu, iar Iisus-copil binecuvântează cu mâna dreaptă având un rotulus în stânga. În partea stângă, sus, este reprezenat Moise în tunică roșie și himation maroniu roșcat, primind vestea cea bună de la un înger în zbor. În partea dreaptă sus, este din nou reprezentat Moise, în același veșmânt, de data aceasta primind tablele legii pe care i le întinde mâna lui Dumnezeu ce iese din cer, redat ca un fragment de cerc de diferite nuanțe de albastru. În partea stângă jos, Moise apare pentru a treia oară, în același veșmânt, de data aceasta dezlegându-și sandalele și privind spre Rug. Jos, în centru, este reprezentat Tronul Hetimasiei de culoare roșie, pe care este o Evanghelie albastră și porumbelul Sfântului Duh, alb; în spatele Tronului, crucea, lancea și buretele. În dreapta și stânga Tronului Hetimasiei se află trei serafimi. Pe munte pasc sau se odihnesc oi, iar jos, în stânga, cresc trei tufe cu flori albe și roșii. În partea de sus fondul navei este ocru-galben, iar muntele stilizat este de culoare verde-închis.

Inscripții: în colțul din stânga sus, cu litere roșii, pe fond ocru:

„ТАНГМЬ ГНЬ ПРИНЕСИ
• ВЛАГОВЕСТИРЕ • МОИСИ ШХВИ”

în colțul din dreapta sus, cu litere roșii, pe fond ocru:

„МОИСИ ОУВИДНАТЫС ВАТХИ
ЗАКОН ДЪ СКРИХАЛО”

în stânga, la mijloc, cu litere albe, pe fond verde:

„ВІДА МОИСИ ОУТ СИНАА”

deasupra lui Moise, ce-și dezleagă sandala, cu alb, pe fond verde:

„МОСИ”

Pe rama de jos, sub repictarea cu ulei verde, se întrezăresc literele unei inscripții de donație, ilizibile până la înlăturarea repictării.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor succesive de culoare, de la maroniu-verzui pentru umbre, la ocru și roșu pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt redată prin negru și alb.

Rama este săpată din grosimea scândurii, inițial aurită și cu o dungă roșie pe margini, azi acoperită cu ulei verde.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o scândură din lemn de tei acoperită cu grund. Pe spate, scândura este acoperită cu o preparație și nu are traverse.

Pictura icoanei a avut de suferit de pe urma unei repictări, înlăturată parțial ulterior, când o parte din culorile originale au fost spălate, rămânând doar desenul.

Bibliografie:

I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, p. 594.

91. Bunavestire – Uși Împărătești (il. 166)

Moldova, sfârșitul secolului XVI
Muzeul Național de Artă al României, inv. 11092/L 41
Provine de la Biserica Cărligi (jud. Neamț)
Dimensiuni 108 x 75,5 x 3,2 cm

Silueta elegantă și elansată a Maicii Domnului și cea a Arhanghelului Gavriil, redată în picioare, față în față, formează scena Bunevestiri. În fața unui tron, cu spetează semicirculară, cu două perne, stă Maica Domnului, îmbrăcată în palla verde, cu mânecute maronii, cu perle, bonetă verde și maforion maroniu-roșcat. Cu mâna stângă ea susține maforionul și un ghem de ață roșie, cea dreaptă, ridicată în dreptul umerilor, are înfășurată ață de pe ghem. Arhanghelul Gavriil poartă o tunică verde, cu flori stilizate roșii și aurii, cu un clavus roșu-maroniu cu striții de aur și un himation roșu-aprins, tot cu striții de aur. Aripile lui sunt maronii, cu striții de aur și gri. Cu mâna dreaptă, ridicată, face semnul alocuțiunii (sau binecuvântării), ținând în mâna stângă un toiag. Ambele personaje au nimburi în relief cu ornamente florale stilizate și ele reliefate, aurite. Scena se desfășoară pe un fundal de arhitecturi tradiționale în care predomină culorile reci: verde și gri-albăstrui. Deasupra acoperișurilor, în partea de sus, apar semifigurile regilor Solomon (deasupra Arhanghelului Gavriil) și David (deasupra Maicii Domnului), cu filactere defășurate. Fondul este de aur.

De remarcat că stilul, factura și culoarea în care sunt realizate cele două canaturi sunt diferite, diferența datorându-se faptului că au fost pictate de doi zugravi, cu personalități artistice deosebite, dintr-un atelier și nu unui decalaj de epocă.

Inscripțiile care indică denumirea scenei și numele arhanghelului sunt scrise pe fond de aur, cu litere roșii. Monograma Maicii Domnului, numele regelui David și textele de pe filactere sunt scrise cu litere negre.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru cu accente, pentru părțile luminate. Cutele veșmintelor sunt indicate prin hașuri de aur, cu alb și negru.

Rama, cu profil dublu, este în relief, lăsată din grosimea lemnului. La mijloc, stinghia aplicată are formă de funie răsucită.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport câte o singură scândură din lemn de plop pentru fiecare batant și un strat de grund. Pe spate, scândura este acoperită cu o preparație.

Bibliografie

C. Nicolescu, *Roumanie*, p. 70; *Tesori d'arte*, p. 28, nr. 13, fig. p. 17 (detaliu color); V. Drăguț, *Pictura românească*, pp. 104-105 (pl. color); *Istoria artelor*, vol. II, pp. 141-142, fig. 231 (detaliu); C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 38, cat. 23, pl. 33; C. Nicolescu, *Icoane moldovenești*, p. 12, fig. 10; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 299; T. Voinescu, *Icoane*, p. 377.

92. Iisus Pantocrator (Iisus Psihosostis) (il. 167)

Moldova, secolul XVI, cca 1570-1580
Muzeul Național de Artă al României, inv. 12497/i 1154
Dimensiuni 95,5 x 69,5 x 4 cm

Semifigura elegantă a lui Iisus este redată frontal, ocupând aproape în întregime spațiul navei. Cu mâna dreaptă binecuvântează, cu stânga ține în dreptul pieptului o Evanghelie închisă, cu scoarțe maronii cu ornamente verzi și aur.

El poartă un hiton roșu cu ornamente florale stilizate, cu clavus maroniu cu striții de aur și un himation albastru. În jurul capului are o aureolă crucigeră în relief înalt și aurită, cu ornamente florale reliefate din grund. În dreptul umerilor lui Iisus se află semifigurile de proporții mici ale Intercesorilor, iar în colțurile de sus cele ale Arhanghelilor Mihail și Gavriil. Lateral, în spațiul creat de baghete aurite în formă de funie răsucită, pe fond albastru, se află semifigurile miniaturale ale apostolilor și sfinților (în stânga, de sus în jos, apostolii: Petru, Matei, Marcu, Andrei, Iacob, Toma, Sfântul Teodor, un sfânt mucenic Teodor (?), un serafim; în dreapta, de sus în jos, apostolii: Pavel, Ioan, Luca, Simon, Bartolomeu, Filip, sfântul Gheorghe (?), un sfânt tânăr, Dumitru (?), un serafim. Aureolele auri-

te ale personajelor sunt cu raze și este aurit și ornamentat cu

Monograma lui Iisus este Intercesorii și arhanghelii au Numele sfinților de pe margir scrise inițial cu alb, iar la o înr

Valorația carnației este r straturilor de culoare, de la mai tru părțile luminate și accente s-a folosit roșul-cinabru. Cutel și culoare peste culoare.

Rama este săpată din gr două baghete sculptate și aurit și jos numai o singură baghetă

Stratul pictural, realizat în de grund, o singură scândură di traverse semiîngropate.

Bibliografie

Tesori d'arte, p. 28 nr. p. 86 fig. (detaliu); A. Dobjans

93. Iisus Pantocrator tronând

Moldova, cca 1596
Zugravi Ioan și Sofronie
Biserica Mănăstirii Pângă
Provine de la Mănăstirea
Dimensiuni 80 x 55 x 3,5

Figura elegantă și elansat tronând într-un jilt cu spătar în vus roșu-cărămiziu și himation pe genunchi, Evanghelia înch când spre ea. Chipul lui Iisus e dreptul capului lui Iisus sunt se cesorilor. Pe ramele laterale doisprezece apostoli (în stă Bartolomeu?, Filip?, în dreapt Toma?), în a căror îmbrăcăm Fondul navei este ocru-galben este de aur.

Inscripțiile care indică nu scrise cu negru pe fond ocru-g Botezătorul și pe fond de aur

Valorația carnației este r straturilor de culoare, de la m roșu pentru părțile luminate și Cutele hainelor sunt redată pri

Rama este lăsată din gro ghetate sculptate sub formă de t rale – între care se află semif asemănătoare sus și jos.

Stratul pictural, realizat în de grund și o singură scândură întărit cu pânză. Pe spate, scâr are traverse.

Bibliografie

N. Iorga, *Vechea artă*, p. pp. 139-142, fig. 1; Al. Efrem *Istoria artelor*, vol. II, p. 142, fi

94. Maica Domnului cu Pr

Moldova, cca 1596
Zugravi Ioan și Sofronie

Maicii Domnului și cea a Arhanghelului, față în față, formează scena semicirculară, cu două pilaștri în pila verde, cu mânecute de maroniu-roșcat. Cu mâna dreaptă, ținând de-a rădăcină, cea dreaptă, înfășurată de-a rădăcină pe ghem. În pila verde, cu flori stilizate roșii și pilaștri de aur și un himation roșu. Pilaștrii lui sunt maronii, cu striatii roșii, face semnul alocuțiunii (sau un toiag. Ambele personaje au pilaștri și ele reliefate, aurite. Pe arhitecturi tradiționale în care pilaștrii. Deasupra acoperișurilor regilor Solomon (deasupra pilaștrii Maicii Domnului), cu aur.

În culoarea în care sunt realizate pilaștrii datorându-se faptului că au personalități artistice deosebite, epocă.

În scena și numele arhanghelului literă roșii. Monograma Maicii Domnului de pe filactere sunt scrise

prin suprapunerea succesivă a pilaștrii pentru umbre, la ocră cu pilaștrii veșmintelor sunt indicate

În relief, lăsată din grosimea lemnului, ocră de funie răsucită. În pilaștrii, are ca suport câte o pilaștrii batant și un strat de pilaștrii cu o preparație.

Tesori d'arte, p. 28, nr. 13, fig. 104-105; *Pictura românească*, pp. 104-105; *Istoria artelor*, vol. II, p. 142, fig. 231 (detaliu); C. 3, pl. 33; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 299; *Arta românească*, p. 299;

93. Iisus Pantocrator tronând (il. 168)

Moldova, cca 1596
Zugrăvi Ioan și Sofronie
Biserica Mănăstirii Pângărați (jud. Neamț), inv. 71
Provine de la Mănăstirea Sucevița (?) (jud. Suceava)
Dimensiuni 80 x 55 x 3,5 cm

este redată frontal, ocupând mâna dreaptă binecuvântează, Evanghelie închisă, cu scoarțe

În fundal, cu clăvurile stilizate, cu clăvurile albastre. În jurul capului are aurită, cu ornamente florale. În colțurile de sus cele ale lui Iisus se află semifigurile arhanghelilor (în stânga, de sus în jos, Iacob, Toma, Sfântul Teodor, Filip; în dreapta, de sus în jos, Bartolomeu, Filip, sfântul (?), un serafim. Aureolele auri-

te ale personajelor sunt cu raze și puncte în relief plat. Fondul icoanei este aurit și ornamentat cu motive florale stilizate, în relief plat.

Monograma lui Iisus este de aur, încadrată în medalioane roșii. Intercesorii și arhanghelii au numele indicate cu roșu pe fond de aur. Numele sfinților de pe marginile laterale, în parte păstrate, au fost scrise inițial cu alb, iar la o înnoire cu negru.

Valorația carnației este realizată prin suprapunere succesivă a straturilor de culoare, de la maroniu pentru umbre, la ocră și roz pentru părțile luminate și accente puternice cu alb. La buze, nas, obraji s-a folosit roșul-cinabru. Cutele hainelor sunt indicate prin alb, negru și culoare peste culoare.

Rama este săpată din grosimea lemnului, având lateral câte două baghete sculptate și aurite sub formă de funie răsucită, iar sus și jos numai o singură baghetă și un relief plat vopsit cu verde.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund, o singură scândură din lemn de tei, pe spate întărită cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie
Tesori d'arte, p. 28 nr. 16; V. Drăguț, *Pictura românească*, p. 86 fig. (detaliu); A. Dobjanschi, V. Simion, *Vasile Lupu*, fig. 28.

94. Maica Domnului cu Pruncul – Nikopoia (il. 169)

Moldova, cca 1596
Zugrăvi Ioan și Sofronie
Biserica Mănăstirii Pângărați (jud. Neamț), inv. 71
Provine de la Mănăstirea Sucevița (?) (jud. Suceava)
Dimensiuni 80 x 55 x 3,5 cm

Figura elegantă și elansată a lui Iisus este reprezentată frontal, tronând într-un jilț cu spătar înalt. Înveșmântat în hiton roșu, cu clăvurile roșu-cărămiziu și himation albastru, el susține cu mâna stângă, pe genunchi, Evanghelia închisă, cu scoarțe roșii, cu dreapta indicând spre ea. Chipul lui Iisus este înconjurat de un nimf cu relief. În dreptul capului lui Iisus sunt semifigurile, de mici proporții, ale Intercesorilor. Pe ramele laterale ale icoanei se află semifigurile celor doisprezece apostoli (în stânga: Petru, Matei, Marcu, Simon?, Bartolomeu?, Filip?; în dreapta: Pavel, Ioan, Luca, Andrei, Iacob?, Toma?), în a căror îmbrăcăminte domină culorile roșu și albastru. Fondul navei este ocră-galben, iar în spațiile laterale, între baghete, este de aur.

Inscripțiile care indică numele personajelor, în parte șterse, sunt scrise cu negru pe fond ocră-galben la Iisus, Maica Domnului și Ioan Botezătorul și pe fond de aur la apostoli.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la maroniu-verzui pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate și buze. Blicuri fine formează accentele. Cutele hainelor sunt redată prin negru și alb.

Rama este lăsată din grosimea lemnului, având câte două baghete sculptate sub formă de funie răsucită și aurite, pe părțile laterale – între care se află semifigurile apostolilor – și câte o baghetă asemănătoare sus și jos.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și o singură scândură din lemn de tei. Nimbul în relief este întărit cu pânză. Pe spate, scândura este acoperită cu preparație și nu are traverse.

Bibliografie
N. Iorga, *Vechea artă*, p. 14, fig. 9; Al. Efremov, *Două icoane*, pp. 139-142, fig. 1; Al. Efremov, *Ion și Sofronie*, pp. 504-508, fig. 1; *Istoria artelor*, vol. II, p. 142, fig. 1.

95. Sfântul Gheorghe (il. 170)

Moldova, cca 1596
Zugrăvi Ioan și Sofronie

Biserica Mănăstirii Pângărați (jud. Neamț), inv. 22
Provine de la Mănăstirea Sucevița (?) (jud. Suceava)
Dimensiuni 80 x 55 x 4 cm

Maica Domnului este redată frontal, tronând într-un jilț de culoare roșie, cu spătar înalt, purtând rochie albastră și maforion roșu. Ea îl ține pe genunchi pe Iisus, susținându-l cu mâna stângă de umăr, iar cu dreapta de picior. Iisus, îmbrăcat cu himation roșu, binecuvântează cu mâna dreaptă și ține în stânga un rotulus. În colțurile de sus ale navei sunt semifigurile Arhanghelilor Mihail și Gavriil. Atât Maica Domnului, cât și Iisus au nimburi în relief, aurite și ornamentate. Pe ramele laterale ale icoanei se află semifigurile a doisprezece profeți (în stânga: Moise, David, Eremia, Zaharia, Ezechiel, Ghedeon?; în dreapta: Ilie, Solomon, Baia, Daniil, Mihnea, Iacob), în a căror îmbrăcăminte domină culorile roșu și albastru. Fondul navei este ocră-galben, iar în spațiile laterale, între baghetele aurite, este de aur.

Inscripțiile care indică numele personajelor, în parte șterse, sunt scrise cu negru, pe fond ocră-galben la Maica Domnului și arhangheli și pe fond de aur la profeți.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate și buze. Blicuri fine formează accentele. Cutele hainelor sunt redată prin negru și alb.

Rama este săpată din grosimea lemnului, având câte două baghete aurite în formă de funie răsucită în părțile laterale, între care se află semifigurile profeților, și câte o baghetă asemănătoare sus și jos.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o singură scândură din lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, scândura, fără traverse, este acoperită cu preparație.

Bibliografie:
N. Iorga, *Vechea artă*, p. 14, fig. M 12; Al. Efremov, *Două icoane*, pp. 139-142, pl. 2; Al. Efremov, *Ion și Sofronie*, pp. 504-508, pl. 2; *Istoria artelor*, vol. II, p. 142; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 39, cat. 26; A. Dobjanschi, V. Simion, *Vasile Lupu*, fig. 30.

96. Sfântul Gheorghe (il. 171)

Moldova, cca 1596
Zugrăvi Ioan și Sofronie
Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 43; 321; 1032
Provine de la Mănăstirea Pângărați (jud. Neamț), inițial fiind la Mănăstirea Sucevița (?)
Dimensiuni 80 x 35,5 x 3,2 cm

Sfântul Gheorghe, tânăr imberb, cu păr castaniu buclat, este reprezentat în picioare, frontal, ținând cu ambele mâini paloșul în dreptul pieptului. Silueta, mult alungită, este redată într-o mișcare grațioasă spre dreapta. Îmbrăcăminte se compune dintr-o tunică albastră căptușită cu roz și cu mânecute roșii, un pieptar roșu cu ornament albastru, o centură albastră de care este prinsă teaca maronie, o mantie roșie căptușită cu alb, având nuanțe în roz, jambiere și încălțăminte roșie. Nimbul aurit este marcat pe margini cu incizie și dungi roșii. Fondul este de culoare ocră-galben și verzui în partea de jos.

Sus, în dreapta și stânga capului, cu culoare neagră pe fond ocră-galben, inscripția:

„СТЫ ГЕОΡГІЕ”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la verzui-maroniu pentru umbre, la ocră-deschis și roșu pentru părțile luminate și accente fine cu alb. Cutele hainelor sunt redată cu ajutorul albului și al unei nuanțe mai deschise a culorii respective.

Rama, cu profil dublu, este săpată din grosimea lemnului, având partea exterioară vopsită în roșu, iar cea interioară, sub forma unei funii răsucite, a fost aurită.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat subțire de grund și două scânduri din lemn de tei fără întărituri. Pe spate, scândurile nu sunt întărite cu șipci și sunt acoperite cu o preparație albă destul de groasă.

Bibliografie

N. Iorga, *Vechea artă*, p. 13, fig. 5; Al. Efremov, *Rumanian Art*, p. 21, nr. 11; Al. Efremov, *Ion și Sofronie*, pp. 503-508; *Istoria artelor*, vol. II, p. 142; A. Dobjanschi, V. Simion, *Vasile Lupu*, fig. 29.

96. Sfinții Constantin și Elena (il. 171)

Moldova, secolele XVI-XVII

Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț), inv. 15/2656

Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 34,8 x 29 x 2 cm

Împărații Constantin și Elena sunt reprezentați în picioare, cu o ușoară întoarcere spre centrul compozițional marcat de o cruce mare pe care ambii o susțin. Crucea, al cărei lemn este de culoare ocru-galben, este ornamentată cu perle și caboșoane verzi și roșii. Constantin are pe cap o coroană de aur cu pietre și poartă o haină de culoare roșu-marونیu cu broderie de fir pe margini și un palium ornamentat, al cărui capăt se află pe mâna sa stângă. Elena are și ea pe cap o coroană de aur, ca a fiului său, de sub care îi cade pe umeri un vâl; ea poartă o haină roșie cu mâneci largi, ornată pe margini cu broderii de fir. Nimburile sunt aurite, conturate de un cerc punctat și o dungă roșie. Fondul în partea superioară este verde (repictat), iar jos ocru-galben.

Inscripția care indică numele personajelor este făcută cu litere roșii, ce par o repictare.

Valorația carnației este realizată prin suprapunere succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru și roșu pentru părțile luminate și buze. Accentele, în formă de linii paralele, sunt realizate cu alb. Cutele hainelor sunt indicate prin alb și negru.

Rama, lăsată din grosimea scândurii, având formă de funie răsucită și aurită, are pe marginea exterioară o dungă roșie. În părțile laterale ale baghetei în formă de funie răsucită se află un ornament incizat format din linii și puncte.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și o singură scândură din lemn de tei, acoperită pe spate de preparație.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, pp. 586-387, pl. XXXIII; I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, p. 595.

97. Cinci Sfinți Martiri (il. 174)

Moldova, sfârșitul secolului XVI-începutul secolului XVII

Muzeul Național de Artă al României, inv. 72606/i 1426

Provine de la Mănăstirea Sucevița (jud. Suceava)

Dimensiuni 32,5 x 30 x 2,5 cm

De pe un fond aurit se detașează cele cinci figuri miniaturale ale Sfinților Martiri, dintre care trei în prim-plan, în haine militare, striate cu aur, cu pelerine roșii, ținând în mâini cruci de Martiri, paloș și sulițe, iar în planul al doilea, alți doi sfinți cu sulițe în mâini, dintre care primul din stânga, în tunică albastru-închis, cu toate că are și el o suliță, nu este un sfânt militar. Fâșia de jos care indică pământul este de culoare albastru-închis cu reflexe verzui, ce reliefează încălțăminte roșie a sfinților. Nimburile sfinților sunt indicate prin cercuri albe pe fond de aur. În partea superioară a navei icoanei, doi îngeri în zbor susțin medalionul roșcat în care este reprezentată scena Sfintei Treimi. Inscriptia, cu roșu pe fond de aur, de deasupra capetelor sfinților este în slavonă:

„Ї МЧѢКЪ”

Rama lată, în care s-a încastrat icoana propriu-zisă, are pe margini o dungă roșie și un profil în trepte. În spațiul ei, într-un relief destul de acuzat, sunt reprezentate, pe fond plat colorat cu roșu și albastru, motive florale – rodii și vrejuri – aurite, întâlnite adesea în epocă.

Cutele veșmintelor sunt indicate prin hașuri de aur și culoare peste culoare.

Valorația carnației este realizată prin trecere de la brun, pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și un blat de lemn.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Évolution*, pp. 69-70, vol. II, pl. XXIV, fig. 1-2; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 38, cat. 22, pl. 32.

98. Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa (il. 175)

Moldova (?), începutul secolului XVII

Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 375/949

Dimensiuni 46,5 x 32,5 x 2,8 cm

În centrul navei, delimitată pe trei laturi de motivul funiei răsucite, iar sus de un fronton format din două segmente de cerc încununate de un fleuron, se află Maica Domnului înveșmântată în maforion roșu-închis tivit cu aur, ținând în brațe pe Iisus-copil. Iisus poartă o tunică verde-închis și un himation ocru-cărămiziu, ambele hașurate cu aur. Maica Domnului, cu fața lipită de cea a Pruncului, îl susține cu mâna dreaptă, iar cu stânga, ocrotitor, îl ține de umăr. Iisus binecuvântează cu dreapta, având în mâna stângă un rotulus. Nimbul Maicii Domnului și cel cruciger al lui Iisus, ambele în relief, sunt decorate cu motive vegetale aurite, asemănătoare cu cele din navă. Deasupra umerilor Maicii Domnului se află câte un medalion cu monograma ei și a lui Iisus, scrise cu aur pe fond roșu. Cele două medalioane din colțurile de sus ale navei au păstrat doar fondul de aur. În partea superioară, bogat ornamentată cu motive vegetale aurite și cu un fronton mai reliefat, se află, central, reprezentarea Mandilionului, lateral, Arhanghelii Mihail și Gavriil, iar în colțuri, în medalioane, doi serafimi. În părțile laterale ale icoanei se află câte patru semifiguri de sfinți, sub arcade. În stânga, de sus în jos: Ioan Botezătorul, Proorocul Ilie, Teodor Stratilat și Vasile cel Mare, în dreapta: Apostolul Petru, Moise, Teodor Tiron (?) și Nicolae.

Rama, cu profil dublu, este lăsată din grosimea blatului și are o dungă roșie pe margini.

Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb, aur și culoare peste culoare.

Valorația carnației este realizată prin treceri succesive, de la brun pentru umbre, la ocru și roșu pentru părțile luminate. Blicurile caligrafice urmăresc în mare anatomia chipului Maicii Domnului.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și un singur blat de lemn. Pe spate este aplicată o preparație cu pete brun-roșcate.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 581, pl. XXXI; Al. Efremov, *Rumanian Art*, cat. 11; R. Theodorescu, *Bistrița*, pl. XIII; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 39, cat. 27, pl. 34.

99. Alungarea din Rai (il. 176)

Moldova, 1612

Biserica din Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)

Dimensiuni 40,5 x 32,5 x 2,5 cm

Compoziția complexă a icoanei este asimetrică, dar echilibrată. În partea superioară sunt redați Iisus și scena alungării din Rai a lui Adam și a Evei de către arhangheli. Jos, în prim-plan, Apostolul Petru, urmat de sfinți și drepti, se află în fața ușii Raiului spre care îi

conduce. În partea de jos este icoanei este în partea de sus o

Inscripția care indică de slavonă cu litere roșii:

„ИЗНАНЬ БЫСТЬ А
Б... Б ГЛАС ВЪ П

deasupra șarpelui, în partea d
fond albastru:

„АГМЬ ГНЬ ИЗВР
Ѡ РАА НА ЗЕМ

pe banda roșie a ramei de jos,

„+СІА ИКОНА СЪ
МОНАХІА·ВЪ ДН
И ХР ЛЮБИВАГО
СТЕФ...ВОИВОД

pe rama din dreapta, pe vertica

„ВЛТ ЗРКВ МСИ

Valorația carnației este re
straturilor de culoare, de la bru
pentru părțile luminate. Cutele
Rama, în relief lăsat din g
margini o dungă roșie.

Stratul pictural, realizat în
de grund pe pânză aplicată pe
spate nu are traversă.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Icoane d*

100. Trădarea lui Iuda (il. 177)

Moldova, 1612-1613

Biserica din Văleni-Piatra

Dimensiuni 43,2 x 33 x 2

Compoziția cu numeroase
simetrică. Evenimentul arestării
stilizați și zid de cetate; în prim
înveșmântat în himation albast
haine sunt de culoare roșie. I
stânga compoziției, jos, este n
de către Apostolul Petru. Nim
este și el aurit.

Inscripția care indică scen
roșii:

„ПРЪДАНІЕ ХВО”

Valorația carnației este re
straturilor de culoare, de la bru
și roșu pentru părțile luminate
sunt indicate cu alb și negru.

Rama în relief este aurită.

Stratul pictural, realizat în
de grund și o singură scândură
preparație.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-V*

icoana propriu-zisă, are pe margini spațiul ei, într-un relief destul de plat colorat cu roșu și albastru, înalte, întâlnite adesea în epocă. Este prin hașuri de aur și culoare

prin trecere de la brun, pentru te.

tempera, are ca suport un strat de

59-70, vol. II, pl. XXIV, fig. 1-2; it. 22, pl. 32.

– Eleusa (il. 175)

ii XVII
(Neamț), inv. 375/949
m

pe trei laturi de motivul funiei
nat din două segmente de cerc
aica Domnului înveșmântată în
ând în brațe pe Iisus-copil. Iisus
imation ocru-cărămiziu, ambele
fața lipită de cea a Pruncului, îl
a, ocrotitor, îl ține de umăr. Iisus
mâna stângă un rotulus. Nimbul
lui Iisus, ambele în relief, sunt
asemănătoare cu cele din navă.
ii se află câte un medalion cu
cu aur pe fond roșu. Cele două
navei au păstrat doar fondul de
namentată cu motive vegetale
se află, central, reprezentarea
fihaile și Gavriil, iar în colțuri, în
laterale ale icoanei se află câte
e. În stânga, de sus în jos: Ioan
Stratilat și Vasile cel Mare, în
dor Tiron (?) și Nicolae.

tă din grosimea blatului și are o

e cu negru, alb, aur și culoare

ă prin treceri succesive, de la
ntru părțile luminate. Blicurile
a chipului Maicii Domnului.
pera, are ca suport un strat de
ate este aplicată o preparație cu

o. 581, pl. XXXI; Al. Efremov,
dorescu, *Bistrița*, pl. XIII;
. 27, pl. 34.

ț (jud. Neamț)

1

este asimetrică, dar echilibrată.
și scena alungării din Rai a lui
. Jos, în prim-plan, Apostolul
în fața ușii Raiului spre care îi

conduce. În partea de jos este șarpele. Nimburile sunt de aur. Fondul icoanei este în partea de sus ocru, iar jos, verde-albăstrui.

Inscripția care indică denumirea scenei este scrisă în limba slavonă cu litere roșii:

„ИЗНАНЬ БЫСТЬ АДАМИ ЕВА ѠТ РАА
Б... Б ГЛАС ВЪ ПЛОДѢ ”

deasupra șarpelui, în partea de jos a compoziției, cu litere albe pe fond albastru:

„ АГГЛЪ ГНЪ ИЗВРЪЖЕЗМІА
Ѡ РАА НА ЗЕМЛЕ ”

pe banda roșie a ramei de jos, cu litere albe:

„ + СІА ИКОНА СЪТВОРИ ДОРОДА
МОНАХІА • ВЪ ДНЫ • БАГОЧИСТИВАГО •
И ХР ЛЮБИВАГО • І Ѡ
СТЕФ...ВОИВОД ”

pe rama din dreapta, pe verticală, pe dunga roșie cu litere albe:

„ВЛТ ЗРКВ МСИ ФЕ КВ ДН ”

Valorația camației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru și roșu pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt indicate cu roșu și alb.

Rama, în relief lăsat din grosimea scândurii, este aurită, având pe margini o dungă roșie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund pe pânză aplicată pe o singură scândură de lemn de tei. Pe spate nu are traversă.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, p. 596.

100. Trădarea lui Iuda (il. 177)

Moldova, 1612-1613

Biserica din Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț), inv. 65

Dimensiuni 43,2 x 33 x 2,5 cm

Compoziția cu numeroase personaje este echilibrată, fără să fie simetrică. Evenimentul arestării se desfășoară pe un fundal de munți stilizați și zid de cetate; în prim-plan, în centrul compozițional, Iisus, înveșmântat în himation albastru, primește sărutul lui Iuda, ale cărui haine sunt de culoare roșie. Apostolii și aprozii se află în jur. În stânga compoziției, jos, este redată scena tăierii urechii lui Malthus de către Apostolul Petru. Nimbul lui Iisus este aurit. Fondul navei este și el aurit.

Inscripția care indică scena este scrisă în limba slavonă, cu litere roșii:

„ПРЪДАНІЕ ХВО ”

Valorația camației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru-galben și roșu pentru părțile luminate, cu blicuri albe. Cutele veșmintelor sunt indicate cu alb și negru.

Rama în relief este aurită, cu o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și o singură scândură din lemn de tei, acoperită pe spate cu preparație.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, pp. 585-586.

101. Intrarea în Ierusalim (Duminica Floriilor) (il. 178)

Moldova, începutul secolului XVII

Muzeul Arta Lemnului din Câmpulung Moldovenesc, inv. 806/1691, expusă un timp la Mănăstirea Moldovița (jud. Suceava)

Dimensiuni 50 x 42 x 3 cm

Scena *Intrării în Ierusalim* se desfășoară pe un fundal ocru, în partea superioară, și roșu, în partea de jos. În partea superioară, în stânga, sunt munți stilizați de culoare roșie cu accente ocru, iar în dreapta o cetate cu turnuri și creneluri, având în mijloc o construcție roșie cu trei turnuri, ce amintesc arhitectura moldovenească. Între munți și cetate este un pom verzui cu margini roșiatece, din care un copil, în cămașă ocru, taie ramuri.

În prim-plan, în centru, este reprezentat Iisus călare pe asin. Purtând un hiton roșu și himation albastru-verzui și având un nimb de aur cruciger, el este întors spre grupul de apostoli ce-l urmează. În față, doi copii întind covoare sub picioarele asinului. În fața porții cetății un grup de oameni îl întâmpină cu mâinile întinse. Pe rama de sus, cu negru, în limba slavonă, este indicată tema icoanei.

Rama icoanei este lăsată din grosimea blatului și are o dungă roșie pe margini.

Cutele veșmintelor sunt indicate cu alb, negru și culoare peste culoare.

Valorația camației este realizată prin treceri de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și un blat de lemn.

Bibliografie

C. Nicolescu, *Icoane vechi*, pp. 38-39, cat. 24, pl. 36 (fragment).

102. Învierea lui Lazăr (il. 179)

Moldova, începutul secolului XVII

Muzeul Arta Lemnului din Câmpulung Moldovenesc, inv. 1699/1717, expusă un timp la Mănăstirea Moldovița (jud. Suceava)

Dimensiuni 50 x 40 x 3 cm

Scena se desfășoară pe fond de ocru în partea superioară, arhitecturi și stânci stilizate. În centrul compoziției se află Iisus urmat de apostoli, înveșmântat în hiton roșu-violaceu înflorat și himation albastru-verzui, ținând în mâna stângă un rotulus, iar cu dreapta binecuvântând. Himatioanele roșii și ocru ale apostolilor se detașează de pe fondul verde al munților din stânga compoziției. La picioarele lui Iisus sunt prosternate Marta și Maria – surorile lui Lazăr –, ale căror veșminte, roșu și roșu-violaceu, se disting anevoie de pe fundalul roșu al stâncilor din dreapta compoziției, în care se deschide grota cu corpul lui Lazăr înfășurat în giulgiul ocru-alb. În fața porții cetății din dreapta este înfățișat un grup de iudei. Nimbul cruciger al lui Iisus și cel al lui Lazăr sunt aurite.

Rama, lăsată din grosimea blatului, este mărginită cu o dungă roșie.

Inscripția care indică scena este în limba slavonă, scrisă cu litere negre, plasată accentuat pe rama de sus.

Cutele veșmintelor sunt redată cu alb, negru și culoare peste culoare.

Valorația camației este realizată prin treceri de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și un blat de lemn.

Bibliografie

C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 39 cat. 25, pl. 37 (detaliu).

103. Înălțarea Sfintei Cruci (il. 180)

Moldova, 1613
Gligore Zugravul
Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 373/949
Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)
Dimensiuni 40,8 x 31 x 2,2 cm

Centrul compoziției este puternic marcat de figura patriarhului Macarie, care înalță, cu ambele mâini, deasupra capului Sfânta Cruce. El poartă veșminte arhieresti compuse din stihar alb, epitrahil ocrugalben cu ornamente roșii, năbedemiță ocruverzui, sacos polistavrion cu pătrate albe, roșii și maron care formează crucile, omofor alb cu cruci negre și mânecute roșii. Figura lui monumentală este flancată de două grupuri de personaje, dintre care se disting în prim-plan, dar de proporții mai mici, împărații Constantin și Elena în atitudine de venerație, având pe cap coroane roșii cu perle, primul purtând divitision roșu cu loros ocrumaroniu, iar Elena are un văl alb cu ornament brun și un divitision albastru cu loros roșu. Dintre personajele scenei, numai patriarhul și cei doi episcopi care-l încadrează au în jurul capului aureole ocrumaronii, cu câte două cercuri, albastru și roșu, pe margini. Scena se desfășoară pe un fundal de arhitectură, având fondul roșucărămiziu în partea de sus și verde-închis în partea de jos.

Inscripțiile sunt scrise cu negru pe rama ocrugalben în următoarea ordine: pe rama de sus:

„ВЪЗВИЖСІЕ УСНАГО И
ЖЕВОТВОРЕЩАГО КРСТА”

pe rama din stânga, de sus în jos:

„+ВЪ ДНЫ БЛАУИСТИВАГО
И ХРИСТОЛЮБИВАГО ІОН
СТЕФАН ВОИВДА...”

pe rama de jos:

„+СІА(И)КОНЬ·СЪТВОРИ ПИС ГМРБ
ЗУГАВОМ САЛОМІА ВЛТ ЗРКЛ”

pe rama din dreapta:

„МСЦ МРТ І ДНЫ”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea masivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocrugalben și roșu pentru părțile luminate și accente puternice, dar rare, cu alb. Cutele veșmintele sunt redată cu alb și negru.

Rama este lăsată din grosimea lemnului, colorată pe margini cu o dungă roșie, iar în rest de culoare ocrugalben.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport două scânduri din lemn de tei întărite cu pânză și un strat de grund.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 585; I.D. Ștefănescu, *Icoane de artă*, p. 595; R. Theodorescu, *Bistrița*, p. 31, fig. 30 (detaliu); *Istoria artelor*, vol. II, p. 142; A. Dobjanschi, V. Simion, *Vasile Lupu*, p. 60.

104. Maica Domnului cu Pruncul – Hodigitria (il. 181)

Moldova, începutul secolului XVII
Muzeul Național de Artă al României, inv. 11787/i 444
Provine de la Mănăstirea Pângărați (jud. Neamț)
Dimensiuni 107 x 84 x 3 cm

Monumentala și expresiva semifigură a Maicii Domnului este redată frontal, cu o ușoară întoarcere spre dreapta. Ea poartă o bonetă și o palla albastre cu mânecute roșii și un maforion brun-violaceu tivit pe margini cu roșu. Pe brațul strâng ea îl poartă pe Iisus, iar cu dreapta indică spre el. Iisus poartă un himation roșucărămiziu, binecuvântează cu mâna dreaptă, ținând în cea stângă un rotulus. Nimburile ambelor personaje sunt indicate prin incizii circulare. În colțurile de sus ale navei sunt reprezentați Arhanghelii Mihail și Gavriil. Fondul icoanei este aurit. Pe ramele laterale se află semi-figurile profeților (în stânga: Moise, David, Zaharia, Ghedeon, Ilie, Eremia; în dreapta: Aron, Solomon, Isaia, Daniil, Iacob, Avacum), în a căror îmbrăcăminte predomină roșul, albastrul și brunul-violaceu. Ei țin în mâini rotuli desfășurați pe care le sunt înscrise numele, iar unii au și simbolurile lor.

Monogramele care îi indică pe Maica Domnului și Iisus sunt cuprinse în medalioane dreptunghiulare roșii, iar literele sunt albe. Numele profeților sunt scrise cu litere negre pe fond alb.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru și roșu pentru părțile luminate și buze. Accentele sunt realizate cu alb. Cutele veșmintelor sunt redată cu alb și negru, iar la himationul lui Iisus cu aur.

Rama, cu profil dublu, este lăsată din grosimea lemnului, părțile laterale fiind mai late decât celelalte. Relieful lat este auriu, iar cel îngust are o dungă roșie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat destul de gros de grund și două scânduri din lemn de tei. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse.

Bibliografie

N. Iorga, *Vechea artă*, p. 14, fig. 13; C. Nicolescu, *Roumanie*, p. 70 pl. color coperta, fig. 8 detaliu; *Tesori d'arte*, p. 27, nr. 8; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 36, cat. 17, pl. 21 color și 20 detaliu; I. Barnea, O. Iliescu, C. Nicolescu, *Cultura bizantină*, p. 115, cat. 62, fig. detaliu; T. Voinescu, *Icoane*, p. 375.

105. Înălțarea Domnului (il. 182)

Moldova, secolele XVI-XVII
Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț), inv. 366/1949
Provine de la Văleni (?)
Dimensiuni 41 x 28,5 x 2,2 cm

Compoziția icoanei este realizată, conform tradiției, în două registre. În partea superioară doi îngeri în zbor, ce par îngenuncheați pe munți stilizați, susțin o Glorie realizată din trei cercuri concentrice de diferite nuanțe de verde-albăstrui, în centrul căreia se află Iisus, înveșmântat în himation roșucărămiziu, binecuvântând cu ambele mâini. Jos, în prim-plan, în centru se află Maica Domnului Orantă, având o palla albastră și un maforion roșumaroniu. În spatele ei sunt doi îngeri în tunici roșii-cărămizii. Maica Domnului este flancată de două grupuri de câte trei apostoli. Aureolele personajelor sunt aurite. Fondul icoanei este ocru.

Rama, lăsată din grosimea blatului, are o dungă roșie pe margini.

Inscripția care indică denumirea temei iconografice se află sub rama de sus și este scrisă în limba slavonă (parțial distrusă).

Cutele veșmintelor sunt indicate cu alb, negru și culoare peste culoare.

Valorația carnației este realizată prin treceri, de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și o singură scândură acoperită cu preparație.

106. Coborârea de pe Cruce (il. 183)

Moldova, începutul secolului XVII
Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț)

Provine de la Schitul Văl
Dimensiuni 39 x 33,8 x 2

Centrul compozițional al dominat de o cruce mare de corpul gol al lui Iisus, frânt de șoldurilor. Sus, pe scară, se af și himation albastru, care susține de Maica Domnului urcată pe și maforion brun-roșcat. În înveșmântate în roșu și albastru albastru și himation roșu, și el Iisus. În spatele său o altă fem palla ocrumaroniu și maforion Nicodim, aplecat, scoate cu el poartă un hiton albastru și u personajelor sunt ocrugalben. soarele. Fondul, în partea de reflexe verzi, iar la mijloc un z

Inscripția, care indică nur

„СЕНЕТИЕ ~ ХВО.”

este făcută cu litere albe pe fo

Valorația carnației este re straturilor de culoare, de la bru și roșu pentru părțile luminoase. Cutele hainelor sunt indicate c

Rama, lăsată din grosim galben cu o dungă roșie pe ma

Stratul pictural, realizat în de grund și o singură scândură acoperit cu preparație.

Bibliografie

I.D. Ștefănescu, *Râșca-Vă*

107. Trei Sfinți Părinți (il. 184)

Moldova prima jumătate
Muzeul Național de Artă
Dimensiuni 29,5 x 20,8 x

Icoana îi reprezintă pe Mare, Ioan Gură de Aur și N redat frontal, flancat de ceilalți. Fețele sfinților sunt cele fixate castaniu-închis și barba lungă, niu, dar barba scurtă, iar Sfântul cel Mare poartă un stihar ocru și mânecute roșii, un sacos albastru. Ioan Gură de Aur poartă un stihar alb polistavrion și un sacos alb polistavrion și un niu în mâna stângă o carte cu scoț și sfinți fac cu mâna dreaptă semne de dreptul pieptului, indicând spre incizii duble, fine. În partea de mai deschis cu nuanțe verzi.

Inscripțiile sunt făcute în interiorul a ramei se indică: în

„ВАСІЛІЕ ВЕЛІКІЕ
ЗІТЪ СІИ НІКОЛ

iar jos, următoarea inscripție d

Figură a Maicii Domnului este
spre dreapta. Ea poartă o bonetă
și un maforion brun-violaceu
trâng ea îl poartă pe Iisus, iar cu
un himation roșu-cărămiziu,
înând în cea stângă un rotulus.
ndicate prin incizii circulare. În
rezențați Arhanghelii Mihail și
Pe ramele laterale se află semi-
David, Zaharia, Ghedeon, Ilie,
Isaia, Daniil, Iacob, Avacum), în
șul, albastrul și brunul-violaceu.
care le sunt înscrise numele, iar

Maica Domnului și Iisus sunt
lare roșii, iar literele sunt albe.
re negre pe fond alb.

ă prin suprapunerea succesivă a
zui pentru umbre, la ocră și roșu
ccentele sunt realizate cu alb.
b și negru, iar la himationul lui

ă din grosimea lemnului, părțile
e. Relieful lat este auriu, iar cel

i tempera, are ca suport un strat
aduri din lemn de tei. Pe spate,
rse.

g. 13; C. Nicolescu, *Roumanie*,
; *Tesori d'arte*, p. 27, nr. 8; C.
17, pl. 21 color și 20 detaliu; I.
ltura bizantină, p. 115, cat. 62,
875.

Neamț), inv. 366/1949

ută, conform tradiției, în două
ri în zbor, ce par îngenuncheați
zată din trei cercuri concentrice
în centrul căreia se află Iisus,
iziu, binecuvântând cu ambele
află Maica Domnului Orantă,
roșu-marونی. În spatele ei sunt
aica Domnului este flancată de
eolele personajelor sunt aurite.

ii, are o dungă roșie pe margini.
temei iconografice se află sub
vonă (parțial distrusă).
cu alb, negru și culoare peste

prin treceri, de la brun pentru
era, are ca suport un strat de
cu preparație.

)
II
Neamț)

Provine de la Schitul Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț)
Dimensiuni 39 x 33,8 x 2 cm

Centrul compozițional al icoanei, deplasat puțin spre dreapta și
dominat de o cruce mare de culoare roșu-închis, este ocupat de
corpul gol al lui Iisus, frânt de la mijloc, ce are un pagnus alb în jurul
șoldurilor. Sus, pe scară, se află Iosif din Arimateea, în tunică roșie
și himation albastru, care susține corpul neînsuflețit, preluat în brațe
de Maica Domnului urcată pe un taburet, care poartă o palla albastră
și maforion brun-roșcat. În spatele ei se mai află trei femei
înveșmântate în roșu și albastru. În partea dreaptă, Ioan, având hiton
albastru și himation roșu, și el urcat pe scară, duce la buze mâna lui
Iisus. În spatele său o altă femeie își manifestă durerea, ea poartă o
palla ocră-marونی și maforion albastru. Jos, la picioarele crucii,
Nicodim, aplecat, scoate cu cleștele cuiele din picioarele lui Iisus. El
poartă un hiton albastru și un himation ocră-marونی. Nimburile
personajelor sunt indicate cu alb și negru. Sus, în dreptul crucii se află luna și
soarele. Fondul, în partea de sus și de jos, este albastru-închis cu
reflexe verzi, iar la mijloc un zid de cetate roșu-cărămiziu.

Inscripția, care indică numele scenei:

„СЕНЕТИЕ ~ ХВО.”

este făcută cu litere albe pe fond albastru.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră-galben
și roșu pentru părțile luminoase și buze, formând contraste puternice.
Cutele hainelor sunt indicate cu alb și negru.

Rama, lăsată din grosimea scândurii, este de culoare ocră-
galben cu o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund și o singură scândură din lemn de tei. Pe spate, lemnul a fost
acoperit cu preparație.

Bibliografie
I.D. Ștefănescu, *Râșca-Văleni*, p. 585, pl. XXXI.

107. Trei Sfinți Părinți (il. 184)

Moldova prima jumătate a secolului XVII
Muzeul Național de Artă al României, inv. 72031/i 1236
Dimensiuni 29,5 x 20,8 x 2,1 cm

Icoana îi reprezintă pe trei dintre Sfinții Ierarhi: Vasile cel
Mare, Ioan Gură de Aur și Nicolae. În centru se află Sfântul Ioan,
redat frontal, flancat de ceilalți doi sfinți cu capul întors spre centru.
Fețele sfinților sunt cele fixate la tradiție: Sfântul Vasile cu părul
castaniu-închis și barba lungă, ascuțită, Sfântul Ioan, tot cu păr casta-
niu, dar barba scurtă, iar Sfântul Nicolae este cărunt. Sfântul Vasile
cel Mare poartă un stihar ocră-galben, un epitrahil, nabaderniță și
mânecuțe roșii, un sacos albastru-verzui și omofor alb cu cruci negre.
Ioan Gură de Aur poartă un stihar ocră-galben, un epitrahil albastru,
un sacos alb polistavrion și un omofor alb cu cruci negre. Fiecare are
în mâna stângă o carte cu scoarțe roșii și striții de aur. Primii doi
sfinți fac cu mâna dreaptă semnul binecuvântării, iar ultimul o ține în
dreptul pieptului, indicând spre carte. Nimburile de aur au pe margini
incizii duble, fine. În partea de sus fondul este albastru-închis, iar jos,
mai deschis cu nuanțe verzi.

Inscripțiile sunt făcute cu alb pe fond roșu. Pe marginea
interioară a ramei se indică: în partea de sus numele personajelor:

„ВАСІЛІЕ ВЕЛІКІЕ ІΩΑ
ЗЛТХ СТИИ НІКОЛАЕ”

iar jos, următoarea inscripție de donație:

„СІА • ІКОН • МЛБА • РАБЫ •
БЖІИ МОНАХ • МАРТИРІЕ”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la marونی pentru umbre, la ocră cu accente
pentru părțile luminate. Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru,
alb și albastru.

Rama, cu relief dublu, este lăsată din grosimea scândurii, aurită
la mijloc și vopsită cu roșu atât pe partea exterioară, mai reliefată, cât
și pe partea ei interioară.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o
singură scândură din lemn de tei și un strat de grund. Pe spate,
scândura este acoperită cu un strat de preparație.

Bibliografie
A. Dobjanschi, V. Simion, *Vasile Lupu*, fig. 38.

108. Sfinții Trei Ierarhi (il. 185)

Moldova, secolul XVII.
Muzeul Mănăstirii Agapia (jud. Neamț), inv. 70
Provine de la Văleni?
Dimensiuni 32 x 25 x 2 cm

Cei trei Sfinți Ierarhi sunt redați în picioare, pe un fond roșu,
având o tipologie tradițională, cu nimburi aurite incizate și punctate.
Sfântul Grigore Bogoslovul poartă o tunică albă, epitrahil roșu,
nabaderniță roșie, sacos polistavrion și un omofor roșu-roz cu trei
cruci negre. El binecuvântează cu dreapta, iar cu mâna stângă susține
o biblie roșie. Sfântul Ioan Zlataust poartă o tunică albă, un sacos
polistavrion roșu-brun cu cruci înscrise în cercuri, un omofor roșu-
pal cu trei cruci negre. El ține în mâna dreaptă o cruce de martir, iar
în cea stângă o Evanghelie roșie. Sfântul Vasile cel Mare poartă o
tunică albă, epitrahil roșu, nabaderniță roșie, sacos polistavrion și
omofor roșu-pal cu trei cruci negre. El ține cu ambele mâini o
Evanghelie roșie.

Rama este lăsată din grosimea blatului și este de culoare ocră
o dungă roșie pe margini.

Pe rama de sus, pe fond ocră, cu litere roșii, în limba slavonă
sunt indicate numele sfinților.

Cutele veșmintelor sunt indicate prin alb, negru și culoare peste
culoare.

Valorația carnației este realizată prin treceri succesive de la
brun, pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate și blicuri.

Stratul pictural, realizat în tempera, are ca suport un strat de
grund și o singură scândură de lemn.

109. Înălțarea Sfintei Cruci (il. 186)

Moldova, începutul secolului XVII
Muzeul Național de Artă al României
Provine de la fosta Mănăstire Vizantea (jud. Vrancea)
Dimensiuni 80 x 56 x 3 cm

Icoana, reprezentând Sfânta Treime de concepție iconografică
occidentală, este indicată prin inscripție drept *Înălțarea Sfintei Cruci*.
Pe un fond aurit în partea superioară, sunt așezați, pe un tron
monumental cărămiziu cu striții de aur, Dumnezeu-Tatăl și
Dumnezeu-Fiul susținând o cruce cu trei traverse, deasupra căreia
este porumbelul Sfântului Duh, flancată de două semifiguri de
arhangheli. Cel Vechi de Zile poartă un hiton albastru cu clavus
portocaliu striat și himation roșu, iar Iisus un hiton brun cu clavus
cărămiziu striat și un himation gri-albăstrui. Primul binecuvântează
cu dreapta, iar Iisus sprijină cu mâna stângă o Evanghelie deschisă,
cu text în limba slavonă (*Ioan*, 8, 12). La picioarele tronului, sub

215

Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru, alb, culoare peste culoare și striatii cu aur.

Valorația carnației este realizată prin treceri de la brun, pentru umbre, la ocră pentru părțile luminate.

Stratul pictural este realizat în tempera, are ca suport un strat de grund și trei blaturi de lemn.

Bibliografie

Gh. Balș, *Veacul al XVI-lea*, p. 317; Șt. Balș, C. Nicolescu, *Mănăstirea Moldovița*, București, 1958, p. 21; T. Voinescu, *Pomelnicul Moldoviței*, pp. 204-211, fig. pp. 206, 208, 210; Sc. Porcescu, „Pomelnicul triptic de la mănăstirea Moldovița”, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, nr. 7-8, 1968, pp. 530-545; A. Dobjanschi și V. Simion, *Vasile Lupu*, fig. 33, V. Drăguț, *Artă românească*, p. 380.

116. Duminica Tuturor Sfinților (il. 199)

Moldova, secolul XVII

Muzeul Național de Artă al României, inv. 67958/2235

Dimensiuni 42,5 x 37 x 3 cm

Compozițional icoana este împărțită în trei registre. În cel de sus, în centru, se află Iisus într-o Glorie pictată în câteva nuanțe albastre, cu raze de aur, binecuvântând cu dreapta. El poartă un himation roșu cu striatii de aur. La dreapta și stânga lui se află Intercesorii și câte doi îngeri în atitudinea tradițională. Maica Domnului poartă o rochie albastră și un maforion roșu-marونیu, iar Ioan Botezătorul o tunică roșie și un himation roșu-brun. Nimburile personajelor sunt indicate prin incizii, cel al lui Iisus este cruciger cu litere roșii:

„О Ω Н”

Fondul icoanei este de aur. În registrul de mijloc apar patru grupuri de sfinți, redați până la genunchi. De la stânga la dreapta: un grup de sfinți în rochii și mantii viu colorate cu dominantă de roșu și verde; un grup de episcopi cu sacose albe și omofore; după o pauză urmează un alt grup de episcopi, dintre care distingem pe cei trei Ierarhi și pe Sfântul Nicolae; ultimul grup este format din Sfânta Elena și trei mironosițe. Personajele nu au nimburi și se detașează de pe fondul unui zid albastru-verzui. În ultimul registru apar, în stânga, schivnici și profeți, iar în dreapta, apostolii în frunte cu Petru. Fondul este același ca în registrul de mijloc.

Inscripțiile sunt scrise în limba slavonă, cu litere roșii. În registrul superior, pe fond de aur, este indicată denumirea scenei:

„НЕДѢЛА ВЪСАХ СВАТИХ”

Pe ramă, jos, se află rămășițele unei inscripții de donație scrise cu litere roșii:

„+ СІА ИКО . . .”

Tot cu litere roșii sunt indicate grupurile de sfinți. Pe spate, cu negru, în limba română cu chirilice este o inscripție de donație ulterioară („Această icoană au dat Dodă feciorul lui Eus(i) hie Senhi pomană veșnică”).

Contrar iconografiei, în această icoană lipsește ultimul registru în care figurează Sfinții Constantin și Elena, flancați de sfinți.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la maron pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminoase. Pentru lumini s-au folosit accente energice. Cutele hainelor sunt indicate cu aur.

Rama este în relief, lăsat din grosimea scândurii, aurită, cu o dungă roșie marginală.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund pe pânză și o singură scândură din lemn de tei. Pe spate,

scândura este întărită la mijloc de o traversă și este acoperită cu preparatie.

Bibliografie

A. Dobjanschi, V. Simion, *Vasile Lupu*, fig. 39-40.

117. Sfinții Teodor Tiron și Teodor Stratilat (il. 201)

Moldova, 1665-1666 (prin analogie)

Zugrav Grigorie din Bierilești

În tâmpla Bisericii Sfinții Teodori din Iași

Dimensiuni 124 x 93 x 3,6 cm

Sfinții Teodori sunt redați în picioare, față în față, cu ambele mâini întinse la nivelul pieptului, sugerând un dialog. Fiecare are sprijinită de umăr câte o sulită cu fanion. La picioarele lor se află câte o tolbă cu câte un arc și câte patru săgeți. Ambii sfinți au în jurul capului câte un nimb în relief, bogat ornamentat cu decor floral aurit. Sfântul Teodor Tiron poartă o tunică roșie și o cămașă de zale aurită prin striatii, cu delimitarea dintre ele de culoare albastru-verzui, și un himation albastru-verzui; pantalonii și încălțăminte sunt roșcate (repictate). Sfântul Teodor Stratilat poartă o tunică albastru-verzui, o cămașă de zale roșie striată cu aur și un himation roșu-închis-violaceu; pantalonii și încălțăminte sunt de culoare ocră (repictate). Chipurile sfinților sunt tinere, cu bărbi și părul castanii. Decorația fondului central al icoanei este aurită, cu ornamente florale cu nete influențe orientale. Cei doi sfinți militari sunt înconjurați cu o baghetă sub formă de funie răsucită, având o formă trilobată deasupra capului fiecărui sfânt. În partea superioară, deasupra ornamentului în funie, se află, în centru, într-un halou albastru cu raze de aur, semifigura lui Iisus binecuvântând cu ambele mâini, iar în colțurile icoanei se află Intercesorii. Între Iisus și Intercesori se află înscrise, în relief, numele fiecărui sfânt, în limba slavonă.

Pe ramele laterale sunt reprezentați, în picioare, câte șase sfinți. În partea inferioară a ramei se află rămășițele ilizibile ale unei inscripții, care a fost și repictată grosolan.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră pentru părțile luminate. Trecerile de la umbră la lumină sunt destul de puțin nuanțate. Cutele veșmintelor sunt indicate prin culoare peste culoare, cu negru, roșu și ocră.

Rama cu profil dublu, lăsat din grosimea blatului, este pe alocuri repictată sau spălată. Repictări, retușuri și spălări se observă pe toată suprafața icoanei, cu intensități diferite. Aceste deteriorări sunt explicabile, deoarece biserica inițială care data ante 1665 a ars și a fost refăcută, dar care la rândul său a ars în 1735 și a fost reclădită de zid abia la 1750-1761. De altfel celelalte două icoane împărătești – Maica Domnului Hodighitria și Sfântul Nicolae – sunt mult mai deteriorate.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund aplicat pe două blaturi din lemn de tei, întărite cu două traverse.

Bibliografie

Ghibănescu, *Două icoane*, pp. 2-4; N.A. Bogdan, *Biserica Sfinții Teodori*, p. 27; N.A. Bogdan, *Orașul Iași*, pp. 230-231; N. Iorga, *Inscripții*, vol. II, p. 128; N. Iorga, *Inscripții*, Iași, pp. 16-17; N. Stoicescu, *Dicționar*, p. 349; N. Stoicescu, *Moldova*, pp. 475-476; A. Dobjanschi și V. Simion, *Vasile Lupu*, p. 60, fig. 35 (detaliu).

118. Iisus Pantocrator (il. 202)

Moldova, 1665

Zugrav Grigorie din Bierilești

În tâmpla Bisericii Sfinții Teodori din Iași, inv. 234

Dimensiuni 124 x 93 x 3,5 cm

Impozanta semifigură a lui Iisus binecuvântând stânga susține o Evanghelie (ambele mâini sunt ferecate, o roșu-violaceu înflorat, un clava himation albastru. În dreptul Intercesorilor. Nimbul său cru florale stilizate. Această parte ornament sub formă de funie arc trilobat. Deasupra capului Mandilionul, iar pe marginile celor doisprezece apostoli. F ornamentat în centru cu ele superioară și lateral cu ornamente.

Pe rama de jos se află o aurit, ce indică donatorii și a făcut-o boierul (pan) Solomon Sus și doamna lui Anna, anul indicat artistul: „Nedestoinicul”

Valorația carnației este re straturilor de culoare, de la bru fine, dar inexpressive și unifor este marcată numai buza de su lumină sunt destul de puțin indicate culoare peste culoare

Rama, cu profil dublu, e retușuri se observă pe toată su

Stratul pictural, realizat în de grund aplicat pe două blat traverse.

Bibliografie

Ghibănescu, *Două icoane Sfinții Teodori*, p. 27; N.A. Bogdan, *Biserica Sfinții Teodori*, p. 27; N.A. Bogdan, *Orașul Iași*, pp. 230-231; N. Iorga, *Inscripții*, vol. II, p. 128; N. Stoicescu, *Dicționar*, p. 349; N. Stoicescu, *Moldova*, pp. 475-476; A. Dobjanschi, V.

119. Tâmpla de la Jigoreni (il. 203)

Moldova, secolele XVII-XVIII
Biserica Adormirea Maicii (jud. Vaslui)

Provine de la Biserica Arhiepiscopiei Iași (jud. Iași)

Dimensiuni 121 x 500 x 4

Fragmentul de tâmplă – în din motive vegetale sculptate, s inițială cinurile Deisis și Pr semifigurele celor doisprezece Filip, Bartolomeu, Andrei, Luc Simeon, Matia, Toma), având de Maica Domnului și Ioan E centru reprezentarea Sfântului fiecare parte (în stânga: Pr Nașterea, Întâmpinarea, Botez Ierusalim; în dreapta: Schimbă Învierea, Coborârea în Iad, Du Duh și Înălțarea). Fondul icoa sunt roșu, albastru, maroniu și o vădită factură grecească, data

Inscripțiile care indică scenelor sunt făcute cu litere r Se constată o puternică influen

Valorația carnației este re straturilor de culoare de la brun

o traversă și este acoperită cu

le Lupu, fig. 39-40.

Stratilat (il. 201)

ogie)

ori din Iași

picioare, față în față, cu ambele
ugerând un dialog. Fiecare are
ion. La picioarele lor se află câte
săgeți. Ambii sfinți au în jurul
ornamentat cu decor floral aurit.
roșie și o cămașă de zale aurită
de culoare albastru-verzui, și un
i și încălțăminte sunt roșcate
poartă o tunică albastru-verzui, o
r și un himation roșu-închis-
sunt de culoare ocru (repictate).
urbi și părul castanii. Decorația
ă, cu ornamente florale cu nete
militari sunt înconjurați cu o
cită, având o formă trilobată
a partea superioară, deasupra
entru, într-un halou albastru cu
cuvântând cu ambele mâini, iar
rii. Între Iisus și Intercesori se
ii sfânt, în limba slavonă.
tați, în picioare, câte șase sfinți.
ă rămășițele ilizibile ale unei
olan.

i prin suprapunerea succesivă a
ru umbre, la ocru pentru părțile
lumină sunt destul de puțin
icate prin culoare peste culoare,

lin grosimea blatului, este pe
ri, retușuri și spălări se observă
ități diferite. Aceste deteriorări
ițială care data ante 1665 a ars
u a ars în 1735 și a fost reclădită
lelalte două icoane împărătești
ântul Nicolae – sunt mult mai

i tempera, are ca suport un strat
i lemn de tei, întărite cu două

2-4; N.A. Bogdan, *Biserica
Orașul Iași*, pp. 230-231; N.
rga, *Inscripții*, Iași, pp. 16-17?;
icescu, *Moldova*, pp. 475-476;
upu, p. 60, fig. 35 (detaliu).

ri din Iași, inv. 234

Impozanta semifigură a lui Iisus ocupă aproape întreaga navă a
fastuoasei icoane. Iisus binecuvântează cu mâna dreaptă, iar cu cea
stângă susține o Evanghelie deschisă cu text în limba slavonă
(ambele mâini sunt ferecate, ulterior, cu metal). El poartă un hiton
roșu-violaceu înflorat, un clavus roșu-cărămiziu striat cu aur și un
himation albastru. În dreptul capului său se află semifigurele
Intercesorilor. Nimbul său cruciger în relief este ornat cu elemente
florale stilizate. Această parte centrală a icoanei este încadrată cu un
ornament sub formă de funie răsucită, formând în partea de sus un
arc trilobat. Deasupra capului lui Iisus patru îngeri în zbor susțin
Mandilionul, iar pe marginile laterale sunt reprezentate semifigurele
celor doisprezece apostoli. Fondul întregii icoane este aurit și
ornamentat în centru cu elemente florale incizate, iar în partea
superioară și lateral cu ornamente geometrice.

Pe rama de jos se află o frumoasă inscripție sculptată în relief
aurit, ce indică donatorii și anul execuției: „*Aceaste icoane le-a
făcut-o boierul (pan) Solomon Bîrlădeanul Mare vornic de Țara de
Sus și doamna lui Anna, anul 7173*” – 1665. Pe spatele icoanei este
indicat artistul: „*Nedestoinicul zugrav Grigorie din Bierlești*”.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru; blicurile sunt
fine, dar inexpressive și uniforme, urmărind anatomia feței. Cu roșu
este marcată numai buza de sus a lui Iisus. Trecherile de la umbră la
lumină sunt destul de puțin nuanțate. Cutele veșmintelor sunt
indicate culoare peste culoare sau cu negru.

Rama, cu profil dublu, este pe alocuri repictată. Repictări și
retușuri se observă pe toată suprafața cu intensități diferite.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund aplicat pe două blaturi din lemn de tei întărite cu două
traverse.

Bibliografie

Ghibănescu, *Două icoane*, pp. 2-4; N.A. Bogdan, *Biserica
Sfinții Teodori*, p. 27; N.A. Bogdan, *Orașul Iași*, pp. 230-231; I.D.
Ștefănescu, *Bucovine et Moldavie*, pp. 72-73, pl. XXVI, fig. 1; N.,
Iorga, *Inscripții, Iași*, pp. 16-17; N. Iorga, *Inscripții*, vol. I și II, vol.
II, p. 128; N. Stoicescu, *Dicționar*, p. 349; N. Stoicescu, *Moldova*,
pp. 475-476; A. Dobjanschi, V. Simion, *Vasile Lupu*, p. 60, fig. 34.

119. Tâmpla de la Jigoreni (il. 211-222)

Moldova, secolele XVII-XVIII
Biserica Adormirea Maicii Domnului din satul Jigoreni
(jud. Vaslui)
Provine de la Biserica Arsă din satul Poiana Cetății
(jud. Iași)
Dimensiuni 121 x 500 x 4 cm

Fragmentul de tâmplă – în afara benzilor ornamentale, formate
din motive vegetale sculptate, stucate și aurite – păstrează din pictura
inițială *cinurile Deisis și Prăznicarele*. Primul este format din
semifigurele celor doisprezece apostoli (de la stânga spre dreapta:
Filip, Bartolomeu, Andrei, Luca, Ioan, Petru, Pavel, Matei, Marcu,
Simeon, Matia, Toma), având în centru pe Iisus Pantocrator flancat
de Maica Domnului și Ioan Botezătorul. Cinul Praznicelor are în
centru reprezentarea Sfântului Mandilion și câte șapte icoane de
fiecare parte (în stânga: Prezentarea la Templu, Bunavestire,
Nașterea, Întâmpinarea, Botezul, Învierea lui Lazăr și Intrarea în
Ierusalim; în dreapta: Schimbarea la Față, Răstignirea, Plângerea,
Învierea, Coborârea în Iad, Duminica Tomei, Coborârea Sfântului
Duh și Înălțarea). Fondul icoanelor este aurit. Culoarele dominante
sunt roșu, albastru, maroniu și violaceu. Icoanele împărătești sunt de
o vădită factură grecească, datate cu anul 1696.

Inscripțiile care indică numele personajelor și denumirea
scenelor sunt făcute cu litere roșii pe fond de aur în limba slavonă.
Se constată o puternică influență a *artei brâncovenești*.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare de la brun-verzui pentru umbre, la ocru și roșu

pentru părțile luminate. Accentele fine sunt puse cu alb. Cutele
hainelor sunt indicate cu negru și alb.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund și patru scânduri mari din lemn de tei.

Bibliografie

O. Mărculescu, *Jigoreni*, pp. 183-184.

120. Ioan Botezătorul Îngerul Deșertului (il. 223)

Moldova, secolele XVII-XVIII
Muzeul Național de Artă al României
Provine de la Biserica Sfântul Lazăr din Iași
Dimensiuni 110 x 78 x 3,5 cm

Monumentala figură a Înaintemergătorului este redată în
întregime și înaripată. Cu mâna dreaptă el face un semn de
alocuțiune, iar în mâna stângă ține un rotulus desfășurat, cu un text
cu litere negre, în chirilice. El poartă melotă verde-închis și un
himation brun-roșcat cu striații de aur. În colțul din dreapta jos, la
picioare, este redat, într-o tipsie, capul său, simbolul martiriului.
Figura sfântului are o ușoară mișcare de la stânga spre dreapta, de
unde primește binecuvântarea lui Iisus, reprezentat miniatural.
Inscripția care-l denumește este scrisă în slavonă cu litere roșii pe
fond de aur:

„СТЫ ІОАН ПРЧ”

Fondul întregii icoane este aurit, iar rama este indicată prin
striații, aurită, având pe margini o dungă roșie.

Stratul pictural este realizat în culori tempera, pe un strat de
grund ce acoperă cele două blaturi de lemn.

Bibliografie

Al. Efremov, *Comori*, p. XXXIV, cat. 178.

121. Iisus Pantocrator tronând (il. 224)

Moldova, secolul XVIII
Biserica din Vânători-Piatra Neamț (jud. Neamț)
Dimensiuni 111 x 80,5 x 3 cm

Iisus Pantocrator tronând ocupă aproape integral nava icoanei.
Iisus este redat frontal, binecuvântând cu mâna dreaptă, iar cu cea
stângă susține Evanghelia deschisă, cu text în limba slavonă. El
poartă un hiton roșu cu clavus și un himation albastru. Nimbul său
cruciger este în relief cu decorații florale stilizate. În dreptul capului
său se află semifigurele miniaturale ale Intercesorilor: Maica
Domnului, ce poartă o palla albă și un maforion roșu, și Ioan
Botezătorul, cu o melotă albastruie și un himation roșu. Nava
icoanei, în partea superioară și lateral, este mărginită cu un ornament
sub formă de funie răsucită, iar lateral, pe suprafețe destul de mari
(12 cm), sunt redată semifigurele celor doisprezece apostoli.

Fondul icoanei, în partea superioară, este acoperit cu un decor
floral în relief, stilizat și aurit.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
culturilor, de la brun, la alb, fără accentuarea cu blicuri, având un
aspect destul de plat.

Rama icoanei, în relief, este lăsată din grosimea blatului, fiind
mai îngustă în partea de sus și de jos.

Stratul de culoare este realizat în culori tempera, având ca
suport un blat de lemn întărit cu două traverse.

122. Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria (il. 227, 228)

Moldova (?), secolul XVI
Muzeul Maramureșan din Sighetu Marmației, inv. 404
Provine de la Biserica de lemn din Văleni (jud. Maramureș)
Dimensiuni 96 x 73 x 3,5 cm (grosimea fără rama suprapusă de pe verso)

Pe spatele *Hodighitriei* este pictată în anul 1610 *Prezentarea la Templu* (vezi cat. 151 il. 282).

Repictată în mai multe rânduri și restaurată, din pictura originală a rămas doar o parte: figura lui Iisus și arhanghelii, precum și mici insulițe de culoare, în restul compoziției. Presupunem că repictările au fost făcute în anii 1610 și 1779, date care figurează pe icoana realizată pe spate.

Așa cum ne apare astăzi, este o clasică reprezentare a Hodighitriei: Maica Domnului în maforion roșu-vișiniu, tivit cu roșu-cinabru, ține pe mâna stângă pe Iisus-copil, iar cu dreapta indică spre el. Iisus binecuvântează cu dreapta, iar în mâna stângă ține un rotulus. Veșmintele lui se compun dintr-un hiton alb-ocru și un himation roșu-cărămiziu striat cu aur. În partea superioară, în colțuri, sunt Arhanghelii Gavriil (?) și Rafail, cu aripi roșii striate cu aur, purtând stihare, albastru și verde, tot cu striatii. Fondul icoanei este aurit, nimburile sunt indicate prin incizii punctate. Inscriptiile care indică personajele sunt făcute cu roșu-cinabru pe fond de aur, fiind executate în două etape. După amplasamentul arhanghelilor, se prea poate să fi fost pictați într-o fază ulterioară, care se confirmă și prin inscripția Arhanghelului Rafail.

Relativ la valoarea carnației, datorită degradării picturii originale, se poate spune doar că proplasma este de culoare brun-oliv, iar pentru părțile luminate s-a folosit ocru.

Rama aurită are un profil triplu și este lăsată din grosimea blatului.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport un blat de lemn. Datorită pictării spatelui nu se poate preciza nici numărul scândurilor folosite și nici cum au fost întărite, dacă au avut traveze sau nu.

Bibliografie

C. Nicolescu, *Transilvania*, pp. 139-140; *Tesori d'arte*, p. 27, cat. 10, fig. p. 21 (detaliu); C. Nicolescu, *Icoane vechi*, pp. 36-37, cat. 19, pl. 41, 42; M. Porumb, *Vechi icoane din Maramureș*, pp. 73-74, pl. 1, fig. 1 și 2; M. Porumb, *Maramureș*, pp. 7-8, fig. 3 și 4; Al. Efremov, *Comori*, p. XXXIII, cat. 168, fig. 42; M. Porumb, *Pictura românească*, p. 53, fig. 57.

123. Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria (il. 229-232)

Atelier moldovenesc, 1539
Biserica de lemn Sfinții Arhangheli din Urisiu de Jos (jud. Mureș)
Dimensiuni 116 x 90 x 3,5 cm

Monumentala semifigură a Maicii Domnului cu Pruncul ocupă aproape în întregime spațiul navei icoanei. Ea susține cu mâna stângă Pruncul, iar cu cea dreaptă indică spre el. Fecioara poartă o palla și bonetă albastre, mânecute albastre ornate cu aur și un maforion roșu-violaceu bogat ornamentat cu motive vegetale stilizate, în aur. Iisus-copil binecuvântează cu mâna dreaptă și ține în cea stângă un rotulus. El poartă o tunică ocru înflorată și un himation roșu-portocaliu. Sus, în dreptul capului Maicii Domnului, sunt pictate semifigurele Arhanghelilor Mihail și Gavriil. Nimburile ambelor personaje sunt în relief pronunțat, având la rândul lor ornamente în relief vegetal, stilizat. Deasupra umărului Fecioarei este un medalion roșu cu monograma Maicii Domnului, în aur.

Câmpul central aurit al icoanei, ornat cu elemente florale cruciforme, este mărginit cu două colonete în relief, în funie răsucită, cu baze și capiteluri sub formă de flori și bulbi, iar în partea superioară este încununat de un arc în relief trilobat. Pe ramele laterale ale icoanei este reprezentată Bunavestire, după care urmează semifigurele a doisprezece profeți mesianici, începând cu Moise și Aron, David și Solomon, ale căror nimburi sunt în relief. La exterior, rama este mărginită de o baghetă în formă de funie răsucită, la fel ca și spațiul de jos, în care aflăm următoarea inscripție cu litere roșii:

„+ МОЛБА РАВА БОЖІА ПАНЬ ЛУКА
УТ ВРИСНУ И ПОДРУЖІЕ СВОЕ
И ЧАДОМЪ СВОИМЪ ВЛБТЪ З.М.З
МСЦЪ МРАДНІ" (10 MARTIE 1539)

Valoarea carnației, de o mare finețe, este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la verde-brun pentru umbre, la ocru și roșu pentru lumini. Accentele, blicurile, sunt realizate cu o finețe caligrafică, urmărind în linii mari anatomia. Cutele veșmintelor sunt marcate culoare peste culoare și striatii cu aur, la himationul lui Iisus.

Ramele în relief, descrise mai sus, sunt lăsate din grosimea lemnului.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și un blat de lemn întărit pe spate cu două traveze semîngropate. Spatele fiind acoperit cu o preparație și vopsit, nu s-a putut constata din câte scânduri este format suportul de lemn.

Bibliografie

E. Greceanu, *Tipologia*, p. 66, fig. 34; M. Porumb, *Urisiu de Jos*; M. Porumb, M. Sabău, *Vechi inscripții*, p. 109, pl. LXVII; M. Porumb, *Vechi icoane*, pp. 56-58, fig. 15; M. Porumb, *Pictura românească*, pp. 60-62, fig. 83; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 284; M. I. Sabados, *O nouă contribuție*, pp. 89, 91.

124. Sfântul Nicolae (il. 233, 234)

Atelier moldovenesc, 1539
Biserica de lemn Sfinții Arhangheli din Urisiu de Jos (jud. Mureș)
Dimensiuni 119 x 95,5 x 4,3 cm

Elansata semifigură a Sfântului Nicolae, care binecuvântează cu mâna dreaptă, iar cu cea stângă susține o Evanghelie ferecată, ocupă aproape în întregime nava icoanei. El poartă un polistavron cu cruci albastru-închis, având la mijloc cruci albe, și un omofor ocru, ornat cu cruci roșu-cărămiziu și aur, al cărui capăt este trecut peste brațul său stâng. Deasupra umerilor, în două medalioane cu fond de aur sunt reprezentate semifigura lui Iisus, ce-i oferă Evanghelia, și cea a Maicii Domnului, ce ar fi trebuit să-i ofere un omofor. Nimbul sfântului este în relief înalt, având la rândul său ornamente florale în relief, stilizate. În dreapta și în stânga capului său, se află câte un cartuș albastru-verzui-închis, pe care, cu litere de aur, este scris:

„СВѢТН НІКОЛАЕ”

Câmpul central aurit al icoanei, ornat cu elemente florale cruciforme, este mărginit cu două colonete în relief, în funie răsucită, cu baze și capiteluri sub formă de flori și bulbi, iar în partea superioară este încununat de un arc în relief trilobat. Pe ramele laterale ale icoanei, în partea superioară, sunt reprezentați Părinții Bisericii – Vasile cel Mare și Ioan Gură de Aur –, sub care se află câte șase scene din viața sfântului respectiv. La exterior, rama este mărginită de o altă baghetă în relief în formă de funie răsucită, la fel și în partea de jos a icoanei, în care este plasat textul de donație în

limba slavonă, cu litere albe, unele lipsuri se pot citi următo

„+ МОЛБА РАВА БОЖІА ПАНЬ ЛУКА
УТ ВРИСНУ И ПОДРУЖІЕ СВОЕ
И ЧАДОМЪ СВОИМЪ ВЛБТЪ З.М.З
МСЦЪ МРАДНІ" (10 MARTIE 1539)

Valoarea carnației, de suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, pentru umbre, la ocru și roșu pentru lumini. Cutele veșmintelor sunt realizate cu o finețe caligrafică, urmărind în linii mari anatomia. Spatele fiind acoperit cu o preparație și vopsit, nu s-a putut constata din câte scânduri este format suportul de lemn.

Ramele sunt în relief, lăsate din grosimea lemnului. Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și un blat de lemn întărit pe spate cu două traveze semîngropate. Spatele fiind acoperit cu o preparație și vopsit, nu s-a putut constata din câte scânduri este format suportul de lemn.

Bibliografie

M. Porumb, *Urisiu de Jos*; M. Porumb, M. Sabău, *Vechi inscripții*, p. 109, pl. LXVII; fig. 16; M. Porumb, *Pictura românească*, p. 284; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 284; M. I. Sabados, *O nouă contribuție*, pp. 89, 91.

125. Tripticul de la Bica-Mă

Transilvania, 1563
Atelier itinerant moldovean
Muzeul Național de Artă
Provine de la vechea Biserică din Bica-Mă
Dimensiuni: panoul central 41 x 2 cm; aripa dreaptă 41 x 2 cm; aripa stângă 41 x 2 cm

Panoul central. Reprezintă o scenă de tipul „Maica Domnului cu Pruncul”, dar în această variantă, Maica Domnului este în picioare, ținând pe Pruncul în brațe. În partea de sus, în colțuri, sunt reprezentați Arhanghelii Mihail și Gavriil. În partea de jos, în colțuri, sunt reprezentați Sfinții Petru și Pavel. Tripticul este realizat în culori tempera pe un strat de grund și un blat de lemn întărit pe spate cu două traveze semîngropate. Spatele fiind acoperit cu o preparație și vopsit, nu s-a putut constata din câte scânduri este format suportul de lemn.

Aripa stângă este pictată în culori tempera pe un strat de grund și un blat de lemn întărit pe spate cu două traveze semîngropate. Spatele fiind acoperit cu o preparație și vopsit, nu s-a putut constata din câte scânduri este format suportul de lemn.

Partea interioară a aripii stângi este reprezentată în culori tempera pe un strat de grund și un blat de lemn întărit pe spate cu două traveze semîngropate. Spatele fiind acoperit cu o preparație și vopsit, nu s-a putut constata din câte scânduri este format suportul de lemn.

nei, ornat cu elemente florale
onete în relief, în funie răsucită,
le flori și bulbi, iar în partea
e în relief trilobat. Pe ramele
Bunavestire, după care urmează
esianici, începând cu Moise și
mburi sunt în relief. La exterior,
formă de funie răsucită, la fel ca
oarea inscripție cu litere roșii:

ПАНЬ ЛУКА
КІЕ СВОЕ
ВЛБТ З.МЗ
(MARTIE 1539)

re finețe, este realizată prin
de culoare, de la verde-brun
umini. Accentele, blicurile, sunt
mărind în linii mari anatomia.
oare peste culoare și striatii cu

sus, sunt lăsate din grosimea

i tempera, are ca suport un strat
rit pe spate cu două traverse
cu o preparație și vopsit, nu s-a
format suportul de lemn.

fig. 34; M. Porumb, *Urisiu de*
inscripții, p. 109, pl. LXVII; M.
fig. 15; M. Porumb, *Pictura*
răguț, *Arta românească*, p. 284;
p. 89, 91.

neli din Urisiu de Jos

Nicolae, care binecuvântează cu
e o Evanghelie ferecată, ocupă
poartă un polistavron cu cruci
albe, și un omofor ocru, ornat
ai capăt este trecut peste brațul
uă medalioane cu fond de aur
ce-i oferă Evanghelia, și cea a
ă-i ofere un omofor. Nimbul
ândul său ornamente florale în
șă capului său, se află câte un
cu litere de aur, este scris:

ei, ornat cu elemente florale
onete în relief, în funie răsucită,
flori și bulbi, iar în partea
în relief trilobat. Pe ramele
ară, sunt reprezentați Părinții
ură de Aur –, sub care se află
spectiv. La exterior, rama este
i formă de funie răsucită, la fel
este plasat textul de donație în

limba slavonă, cu litere albe, pe fond verde-închis și cu toate că are
unele lipsuri se pot citi următoarele:

„+ МОЛБА РАБА БОЖІА ЛАНЬ ЛУКА
ОТ ВРИСНУ И
ПОДРУЖІЕ СВОЕ И ЧАДМЬ СВОИМ
ВЛБТ ЗМЗ МЦЬ МАДНІ”
(10 MARTIE 1539)

Valorația camației, de o mare finețe, este realizată prin
suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la verde-brun
pentru umbre, la ocru și roșu pentru lumini. Accentele, blicurile, sunt
realizate de o finețe caligrafică, urmărind în linii mari anatomia.
Cutele veșmintelor sunt realizate culoare peste culoare, brun și
negru.

Ramele sunt în relief, lăsate din grosimea lemnului.

Stratul pictural, în culori tempera, are ca suport un strat de
grund și un blat de lemn întărit pe spate cu două traverse semi-
îngropate. Spatele icoanei fiind acoperit cu o preparație și vopsit, nu
s-a putut constata din câte scânduri este format suportul de lemn.

Bibliografie

M. Porumb, *Urisiu de Jos*; M. Porumb, M. Sabău, *Vechi*
inscripții, p. 109, pl. LXVII; M. Porumb, *Vechi icoane*, pp. 56-58,
fig. 16; M. Porumb, *Pictura românească*, pp. 60-62, fig. 84, 88; V.
Drăguț, *Arta românească*, p. 284; M.I. Sabados, *O nouă contribuție*,
pp. 89, 91.

125. Tripticul de la Bica-Mănăstireni (il. 235-240)

Transilvania, 1563

Atelier itinerant moldovenesc (?)

Muzeul Național de Artă al României, inv. 103650/i 2318

Provine de la vechea Biserică din Bica-Mănăstireni (jud. Cluj)

Dimensiuni: *panoul central*: 93 x 82 x 2,8 cm; *aripa stângă* 86
x 41 x 2 cm; *aripa dreaptă*: 86 x 41 x 2 cm

Panoul central. Reprezintă scena *Înălțării*. Compoziția
piramidală are ca punct culminant figura lui Iisus, care se detașează
de pe fondul unei Glorii purtate de doi îngeri în zbor. Jos, în prim-
plan, în jurul Maicii Domnului flancate de doi îngeri, sunt grupați,
simetric, doisprezece apostoli. Proporțiile personajelor sunt alungite.
În costum predomină roșu-aprins, verde-marونی și ocru. Nimbul lui
Iisus, al Maicii Domnului și cele ale îngerilor sunt de aur, delimitate
prin incizii fine, puncte și roșu. În colțurile de sus se află Soarele și
Luna. În partea de sus fondul aurit are un ornament incizat romboidal
și floral; în partea de jos se desfășoară un peisaj cu stânci și arbori
stilizați.

Aripa stângă este pictată pe ambele fețe. Pe cea exterioară este
redat, în picioare, *Sfântul Gheorghe* în costum de războinic, având în
mâna dreaptă o lance, iar cu cea stângă susține la șold spada. El
poartă o cămașă ocru-alb cu flori roșii și negre, o cămașă de zale ocru
cu un ornament albastru și o mantie roșie. După umărul drept apare,
parțial, un scut ce are în centru o mască de leu, la șoldul drept,
Sfântul Gheorghe are tolba cu săgeți. Nimbul este de aur, cu incizii,
punctat și delimitat cu roșu. Fondul, de culoare verde-albăstrui, are
în centru un dreptunghi ocru-marونی de pe care se detașează figura
sfântului.

Partea interioară a aripii este împărțită în două registre. În cel
superior este reprezentată *Nașterea lui Iisus* într-o redare complexă,
unde în afara Maicii Domnului și a Pruncului din iesle apar
episoadele: Vestirea păstorilor, Venirea magilor, Spălarea Pruncului
și Îndoiala lui Iosif. De remarcant este că în fața lui Iosif se află un
tânăr imberb cu mâinile întinse spre el, iar bătrânul ce simbolizează,
poate, îndoiala, care conform iconografiei trebuie să fie în fața lui,
este plasat în colțul opus, în dreapta jos. În registrul de jos sunt redați,

în picioare, *Cuvioasa Paraschiva* cu rochie verde-albăstruie și
maforion roșu-închis și *Arhanghelul Gavriil*, în tunică verde-
albăstruie și himation roșu-aprins. Fondul este de aur, în ambele
registre.

Aripa dreaptă este, de asemenea, pictată pe ambele fețe. Pe cea
exterioară este redat, în picioare, *Sfântul Dumitru*, în costum militar
compus din cămașă ocru-alb cu flori negre și roșii, cămașă cu zale,
în formă de pene, de culoare brun-roșcat și o mantie verde. În mâna
dreaptă ține o cruce, iar cu cea stângă susține la șold spada. După
umărul drept apare un scut roșu ornamentat. Aureola Sfântului și
fondul sunt la fel cu cele din aripa cu Sfântul Gheorghe, cu care face
pendant.

Partea interioară a aripii prezintă două registre. În cel superior
este redată *Învierea – Coborârea la Iad*. În centru, Iisus pe fondul
unei mandorle albastru-verzui, ridică din mormânt, cu ambele mâini,
pe Adam și Eva. La picioarele lui Iisus – ușile sfărâmate ale Iadului,
iar în dreapta și stânga sunt grupate personaje din *Vechiul Testament*
și Ioan Botezătorul. În costum domină culoarea roșie, verde și brun.
În fundal apar patru munți stilizați. Conturul nimburilor de aur este
incizat. Numai Iisus (cruciger) și Ioan Botezătorul au nimburi. În
registrul de jos sunt redați, în picioare, *Sfânta Duminică*, în tunică
roșie cu loros, și Arhanghelul Mihail, în tunică roșie și himation
verde-albăstrui, încununați cu nimburi de aur, indicate prin incizii și
puncte. Fondul este de aur în ambele registre.

Compozițional și după urmele lăsate de balamale se pare că, ini-
țial, tripticul a fost conceput ca atunci când era închis să fie vizibile
fațetele pe care au fost pictate *Nașterea*, *Învierea*, *Cuvioasa*
Paraschiva, *Arhanghelul Gavriil*, *Sfânta Duminică* și *Arhanghelul*
Mihail, iar atunci când era deschis, scena centrală a *Înălțării* să fie
flancată de cei doi sfinți militari.

Inscripțiile care indică scenele și personajele sunt în limba
slavonă, cu litere roșii pe fond de aur, cu excepția Sfântului
Gheorghe, unde sunt făcute cu alb. La picioarele Cuvioasei
Paraschiva, pe fond verde cu litere albe se află următoarea inscripție:

„К. ПАНЬ ”

iar la picioarele Arhanghelului Mihail, tot cu alb:

„.Л.ЗОЛЯТИ ”

Valorația camației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru și roșu pentru
lumini și accente. Cutele hainelor sunt indicate cu alb, negru și ocru.

Ramele au profil dublu, cel interior, în formă de funie răsucită,
este aurit, cel exterior este pictat cu roșu.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport scânduri
din lemn de tei (trei pentru panoul central și câte una pentru fiecare
aripă), întărite pe margini cu pânză și un strat de grund.

Bibliografie

A. Popa, *Triptic*, pp. 53-54; M. Porumb, *Icoane de secol XVI*,
pp. 580-584, fig. 6, 7, 8, 9 (detalii); C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 34,
cat. 11, pl. 16, 17, 18; M. Porumb, *Transilvania*, p. 187; Al. Efremov,
Comori, p. XXXIII, cat. 170, fig. 44; M. Porumb, *Pictura*
românească, pp. 63-66, fig. 69, 70, 72; V. Drăguț, *Arta românească*,
p. 290; T. Voinescu, *Icoana*, p. 77, fig. 393 (detaliu).

126. Sfântul Arhidiacon Ștefan (il. 241)

Transilvania, secolul XVI

Atelier itinerant moldovenesc (?)

Muzeul Episcopiei Buzăului

Proveniență necunoscută, probabil din sud-estul Transilvaniei

Dimensiuni 85 x 31 x 2,5 cm

Protomartirul Ștefan este redat în picioare, ținând în mâna
dreaptă o cădelniță, iar în cea stângă o Evanghelică cu copertă roșie.

chi icoane, p. 58; M. Porumb,

thal) (il. 244, 245)

ii XVI

(deschis)

ntată monumenala figură a lui
mâna dreaptă, iar cu cea stângă
ăminteia lui se compune dintr-un
pietre și perle. Pe cap, poartă o
rat cu un motiv vegetal stilizat.
orale stilizate, în relief plat. Pe
Maicii Domnului în atitudine de
s cu loros maroniu și o mantie
e cap, are o coroană de sub care
le aur este ornat cu semipalmete
este redată figura Sfântului Ioan
poartă o tunică verde-închis, cu
îmbul de aur este ornat cu
este identic cu cel al voleului

personajelor sunt scrise cu litere

i prin suprapunerea succesivă a
ui pentru umbre, la ocră și roșu
e sunt puse cu ocră-alb. Cutele
oare peste culoare.

nnului, are un profil complicat,
ată de frunze, încadrată de două
rioară, rama are un fronton cu

i tempera, are ca suport un strat
tei întărite pe alocuri cu pânză.
cu o preparație. Panoul central
cu două traverse, iar voleurile
câte două traverse.

escu, *Expoziția – Pagini de artă*
București în 1968-1969; M. M.
ib, *Vechi icoane*, p. 51, 52; Al.
nr. 169; M. Porumb, *Pictura*
Voinescu, *Icoane*, p. 377.

etu Marmăției, inv. 410
i (jud. Maramureș)

urginită de o baghetă în funie
principală: Sfântul Gheorghe,
înd un cal roib, ucide cu sulita
e. În dreapta se află prințesa
acoperișuri roșii și regele, în
dul central al icoanei este aurit
e late se află, în medalioane
douăsprezece scene din viața
în medalioane aurite.
dintr-o linie albă și o dungă
icoanei se află în partea de sus

Valorația carnației este realizată fără nuanțări prea fine, cu pete
ocru-alb pentru părțile luminate. Tratarea generală este miniaturală.

Stratul pictural este realizat în culori tempera pe un suport de
grund și un blat de lemn.

Bibliografie

V. Brătulescu, *Maramureș*, p. 83; *Tesori d'arte*, p. 33, cat. 64,
fig. p. 24; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 45, cat. 47, pl. 66; M.
Porumb, *Maramureș*, p. 44, fig. 21.

131. Coborârea Sfântului Duh (il. 247)

Maramureș, secolele XVII-XVIII
Muzeul Maramureșean din Sighetu Marmăției, inv. 484
Provine de la Biserica din Văleni (jud. Maramureș)
Dimensiuni 42,5 x 64 x 2,3 cm

În centrul compoziției se află Maica Domnului, pe tron cu
mâinile ridicate și capul ușor întors spre stânga. Ea poartă o palla gri
și un maforion roșu-brun, câptușit cu verde-deschis. Nimbul său este
în relief și argintat. În partea stângă a compoziției sunt grupați, în
două registre, cinci apostoli, iar în partea dreaptă șase. În îmbră-
căminte compusă din tunici și himatioane domină culorile verde
(mai multe nuanțe), roșu-brun și gri. Nimburile lor, conturate cu
negru, au raze roșii. Fondul icoanei este gri.

Inscripția care indică denumirea scenei este scrisă cu litere roșii,
pe fond gri, în limba slavonă:

„СОШЕСТІЕ СТ. ДѢХА”

Valorația carnației este obținută prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la ocră-maroniu pentru umbre, la ocră-roz
pentru lumini. Cutele hainelor sunt indicate cu negru-maroniu și gri.

Rama, lăsată din grosimea lemnului, are un profil dublu, format
dintr-o baghetă în funie răscuită și argintată în interior, și o baghetă
simplă la exterior, de culoare brun-roșcată.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
subțire de grund și o singură scândură din lemn de brad, întărită cu
două traverse și acoperită cu preparație.

Bibliografie

Tesori d'arte, p. 33 nr. 66 pl. color p. 26; C. Nicolescu, *Icoane*
vechi, p. 46, cat. 52, pl. 56; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 465.

132. Cina de la Mamvri (Sfânta Treime) (il. 248)

Transilvania, 1644
Muzeul Mitropoliei Olteniei – Mănăstirea Jitianu (jud. Dolj)
Proveniență necunoscută
Dimensiuni 84 x 78 x 2,2 cm

Cei trei îngeri – Dumnezeu-Tatăl, Fiul și Sfântul Duh – sunt
așezați în jurul unei mese cu diferite recipiente, binecuvântând cu
mâna dreaptă. În al doilea plan, în dreapta, este reprezentat stejarul
din Mamvri, iar în partea stângă arhitecturi, pe fundalul cărora se
desprind figurile minuscule: Avraam și Sara. Fondul icoanei este
acoperit cu elemente florale incizate, acoperite cu o foiță de metal
alb, ce pare auriu din cauza verniului gălbui. Cele două rame
suprapuse sunt: prima sub formă de baghetă, iar cea marginală cu
triplu relief. În spațiul dintre ele sunt ornamente florale stilizate,
realizate cu alb, având în centru câte un bumb în relief. În partea
superioară, cu alb, este inscripția care indică scena, iar în partea
inferioară, la picioarele celor trei îngeri, o inscripție de donație în
slavonă, cu litere roșii, indescifrabilă în totalitate din cauza murdăriei
ce o acoperă. La sfârșitul ei se distinge anul execuției:

„АХМД” (1644)

Valorația carnației este realizată destul de plat, cu blicuri rare și
puternice. Din cauza stării rele de conservare nu se poate „citi” felul
în care a fost realizată.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund destul de gros și două blaturi de lemn, întărite cu traverse
semiîngropate.

133. Sfântul Nicolae (il. 250)

Atelier din Țara Românească, 1654 (prin analogie)
Zugravi Constantin și Stan
Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara
Dimensiuni 91 x 65,5 x 3 cm

Semifigura monumentală, reprezentată frontal, a Sfântului
Nicolae ocupă aproape în întregime spațiul icoanei, în special în
partea de jos. El poartă un polistavron cu cruci roșii și albe și un
omofor ocră-roșcat cu cruci negre. Sfântul binecuvântează cu mâna
dreaptă, iar cu mâna stângă, acoperită de omofor, susține o Evan-
ghelie cu coperti roșii. În dreptul capului său, în stânga imaginii, se
află semifigura lui Iisus, în hiton verde și himation albastru, care-i
oferă sfântului o Evanghelie, în dreapta se află Maica Domnului, în
maforion roșu, ce-i oferă un omofor. Fondul icoanei este aurit.
Numele personajelor sunt scrise cu litere roșii, pe fond de aur.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu
pentru părțile luminate. Accentele și blicurile de pe chipul Sfântului
Nicolae sunt de o mare acuratețe și originalitate.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund și două blaturi de lemn, întărite pe spate cu două traverse
semiîngropate.

Bibliografie

Istoria artelor, vol. II, p. 169; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, pp.
40-41, cat. 31, pl. 43; M. Porumb, *Hunedoara*, pp. 677, 681, 685, fig.
4, 5, 6; M. Porumb, *Vechi icoane*, pp. 53-55, fig. 7-8; M. Porumb,
Pictura românească, pp. 48, 49, fig. 64; Al. Efremov, *Pictura de*
icoane – Matei Basarab, pp. 475, 477-479; V. Drăguț, *Pictura*
românească, p. 389; V. Vătășianu, *Studii*, p. 67.

134. Iisus Pantocrator (il. 251, 252)

Atelier din Țara Românească, 1654
Constantin Zugravul
Biserica Sfântul Nicolae din Hunedoara
Dimensiuni 96,5 x 63 x 3,5 cm

Semifigura monumentală a Mântuitorului este redată frontal,
desprinzându-se de pe fondul aurit al icoanei. El binecuvântează cu
mâna dreaptă, susținând cu cea stângă o Evanghelie deschisă, cu un
text în limba slavonă, pe alb, cu litere negre și majusculă roșie:
„*Veniți blagosloviții părintelui meu...*” (*Matei*, 25, 34). El poartă un
hiton roșu striat cu aur, un clavus pe umărul drept și un himation
albastru tivit cu ornamente aurite. Nimbul său cruciger este în relief,
ornamentat cu motive florale stilizate, în relief și aurite. În dreptul
umerilor, două cartușe dreptunghiulare conțin, cu litere în relief,
denumirea ipostazei lui Iisus. În dreptul capului său se află semi-
figurile Intercesorilor. În partea stângă a icoanei, jos, pe fondul hima-
tionului, se află următoarea inscripție, cu litere albe:

„СНЮ ИКОНЪ ИСПИСАХ АЗЪ
КОСТАНТИНЪ ЗОГРАФЪ ВЛѢТ
ЖХНД”

(1654).

Rama icoanei este ornamentată cu motive vegetale stilizate
și aurite.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a

straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. O parte a icoanei a suferit repictări.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și două blaturi de lemn, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

Istoria artelor, vol. II, fig. 276; M. Porumb, *Hunedoara*, pp. 686, 689, fig. 7, 8; M. Porumb, *Pictura românească*, pp. 85, 86, 87; Al. Efremov, *Pictura de icoane – Matei Basarab*, pp. 475, 477, 485; V. Drăguț, *Artă românească*, p. 389.

135. Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria (il. 254)

Transilvania, secolul XVII

Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia (jud. Alba)

Provine de la Biserica Sfinții Arhangheli din Țelna (jud. Alba)

Dimensiuni 89 x 64,5 x 4,5 cm

Semifigura Maicii Domnului cu Pruncul în brațe se desprinde de pe un fundal verzui înstelat, mărginit de o ramă în relief, de culoare ocră, pe care sunt reprezentați șase profeți mesianici. Maica Domnului poartă o palla cu mânecute ornate și aurite și un maforion roșu, de sub care se vede o bonetă albastru-verzui. Ea ține pe brațul său stâng pe Iisus-copil, iar cu mâna dreaptă indică spre Mântuitor. Iisus poartă un hiton verzui și un himation roșu, având în mâna stângă un rotulus înfășurat, iar cu cea dreaptă binecuvântează. Nimburile personajelor sunt aurite, în general, iar cel al Maicii Domnului și cel al Pruncului sunt ornate cu semipalmete, Iisus având un nimb cruciger. Inițialele principalelor personaje sunt făcute cu culoare roșie.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Treccerile sunt mai puțin nuanțate. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru, alb și culoare peste culoare.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat destul de gros de grund și o singură scândură din lemn de tei, fără traverse pe spate.

Bibliografie

P. Pop, *Vestigii*, pp. 759, 760, fig. 2; M. Porumb, *Vechi icoane*, pp. 52-53, fig. 10; P. Pop, *O icoană din Țelna*, pp. 140-144, fig. pp. 141, 143; M. Porumb, *Pictura românească*, p. 53.

136. Duminica orbului (il. 255)

Atelier Transilvania de Sud, 1710-1711

Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia (jud. Alba)

Provine din colecția Muzeului din Șcheii Brașovului, inv. 163

Dimensiuni 47,8 x 35 x 2 cm

Scena se desfășoară pe un fond de peisaj stilizat cu dealuri, copaci și plante, totul realizat în diferite tonalități de verde-stins. Fondul icoanei, în partea superioară, este ocră. În planul al doilea, în dreapta, este reprezentată o cetate (Ierusalimul), iar în stânga un bazin cu apă în care orbul își spală ochii. Deasupra bazinului o inscripție cu negru în slavonă:

„СИЛѢА”

(puterea). În prim-plan, Iisus, urmat de apostoli, atinge cu mâna dreaptă ochii orbului îngenuncheat. Acesta poartă o tunică ocră-marونی și pantaloni alb-verzui. Iisus poartă un hiton ocră-marونی și un himation verde-albăstrui cu striții de aur și are un nimb aurit, cruciger. Dintre apostoli numai doi sunt redați în întregime, Apostolii

Petru și Andrei (?) au hitoane verzi-albăstrui și himatioane ocră-marونی. Restul apostolilor sunt marcați numai prin aureole aurite.

Inscripția ce indică scena este scrisă în limba română, cu caractere slavone, cu roșu. Pe spatele icoanei se află o inscripție în limba română, cu litere chirilice, negre:

„ФѢКѢТѢАВ АЧѢСТАВ
СФѢНТА НКОАНАВ
КѢ КЕЛѢИЛА ДѢМНѢЛѢИ
ПАТРѢ ХѢСѢ ЛА
АНѢЛ 7219” (1710-1711)

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Treccerile sunt făcute cu finețe.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și un blat de lemn de tei.

Bibliografie

Al. Efremov, *Rumanian Art*, p. 22, cat. 17; Al. Efremov, *Contribuții*, pp. 34, 38; M. Porumb, *Șcheii Brașovului*, p. 574.

137. Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa (il. 256)

Transilvania, 1718

Ivan Zugravul

Muzeul Brukenthal, Sibiu, inv. 1479

Provine de la Cărpiniș (jud. Alba)

Dimensiuni 55 x 33,5 x 3 cm

Semifigura Maicii Domnului este redată într-o ușoară întoarcere de la stânga spre dreapta. Îmbrăcămintea ei se compune dintr-o tunică și bonetă albe și maforion roșu. Iisus, pe care-l ține pe brațul stâng, are atât hitonul, cât și himationul de culoare ocră-alb ornamentate cu flori roșii stilizate. Fondul icoanei este ocră-roșcat.

Inscripția de donație și numele artistului se află scrise în partea de jos:

„ПОМЕНИ . ГИ . ТИТОРИ СТАН БУКЪР
ПАМФИ БУКЪР
МАИ ЛТАУІВ КЪРПИНИШ
ИВАН ЗВГРАВ ”

Valorația carnației este realizată prin suprapuneri succesive ale straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt indicate cu alb și negru.

Rama este indicată cu o dungă roșie, având în partea de sus un ornament floral stilizat.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și o singură scândură din lemn de tei.

138. Iisus Pantocrator (il. 257)

Transilvania, 1718

Ivan Zugravul

Muzeul Brukenthal, Sibiu, inv. 4143.

Dimensiuni 50 x 29 x 3 cm

Semifigura lui Iisus este redată frontal. Cu mâna dreaptă el face semnul binecuvântării, în cea stângă ține o Evanghelie închisă. Îmbrăcămintea sa este compusă dintr-un hiton roșu cu clavus și un

himation gri-verzui. Nimbul este cu nuanțe roșii.

Monograma care indică negru. Pe rama de jos, pe fondul inscripție:

„ИВ ... 1718”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Cutele

Rama în relief este lăsată din dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și o singură scândură din lemn de tei.

139. Sfântul Nicolae (il. 258)

Transilvania, 1754

Mihai Zugravul

Muzeul Național de Artă

Provine de la Biserica din

Dimensiuni 56,5 x 41,5 x

Semifigura sfântului este redată în semnul binecuvântării, iar în cea stângă Odăjdile lui se compun dintr-o tunică și ornate cu pietre, un sacos verde. În dreptul capului său sunt inscripții mici: cea a lui Iisus, care îl binecuvântează, și cea a Sfântului omofor alb. Nimbul de aur este punctat. Fondul icoanei este ocră-roșcat. Din inscripția care indică:

„С”

făcută cu roșu. În stânga, în dreapta, chirilice, este iscălitura pictorului

„МИХИ ЗВГР”

Pe spatele icoanei, cu alb

„А.У.Н.Д. МЕСЦА.”

Valorația carnației este realizată prin suprapuneri succesive ale straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Accente

Rama în relief, lăsată din dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat de grund și o singură scândură din lemn de tei.

Bibliografie

Tesori d'arte, p. 32 nr. 5; M. Porumb, *Vechi icoane*, pp. 44-45, cat. 46, il. 6.

140. Maica Domnului Hodighitria

Transilvania, mijlocul secolului XVIII

În tâmpla Bisericii Mănăstirii

Dimensiuni 86 x 66,5 cm

Impozanta și sobra figură a Maicii Domnului cu Pruncul, jilț mare cu ornamente ajurate

î-albăstrui și himatioane ocru-
cați numai prin aureole aurite.
e scrisă în limba română, cu
e icoanei se află o inscripție în
re:

ИНЪЛЪИ

1)

prin suprapunerea succesivă a
pentru umbre, la ocru și roșu
t făcute cu finețe.

i tempera, are ca suport un strat

p. 22, cat. 17; Al. Efremov,
Șcheii Brașovului, p. 574.

Eleusa (il. 256)

1479
a)

e redată într-o ușoară întoarcere
minte ei se compune dintr-o
1. Iisus, pe care-l ține pe brațul
nationul de culoare ocru-alb
ndul icoanei este ocru-roșcat.
rtistului se află scrise în partea

І СТАН БУКЪР

ИННИШ

prin suprapuneri succesive ale
ui pentru umbre, la ocru și roșu
or sunt indicate cu alb și negru.
oșie, având în partea de sus un

. tempera, are ca suport un strat
nn de tei.

4143.

rontal. Cu mâna dreaptă el face
gă ține o Evanghelie închisă.
-un hiton roșu cu clavus și un

himation gri-verzui. Nimbul este de argint. Fondul icoanei este ocru
cu nuanțe roșii.

Monograma care indică numele personajului este făcută cu
negru. Pe rama de jos, pe fond verde cu litere albe, se află următoarea
inscripție:

„ИВ ... 1718”

Valorația camației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun-verzui prin umbre, la ocru și roșu
pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt indicate cu alb și negru.

Rama în relief este lăsată din grosimea lemnului, pictată în
verde și cu o dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund și o singură scândură din lemn de brad.

139. Sfântul Nicolae (il. 258)

Transilvania, 1754
Mihai Zugravul
Muzeul Național de Artă al României, inv. 1802/324
Provine de la Biserica din Porcești (Turnu-Roșu, jud. Sibiu)
Dimensiuni 56,5 x 41,5 x 4 cm

Semifigura sfântului este redată frontal. Cu mâna dreaptă el face
semnul binecuvântării, iar în cea stângă ține deschisă o Evanghelie.
Odăjdiele lui se compun dintr-un stihar verde-oliv cu mânecute aurite
și ornate cu pietre, un sacos maroniu cu nuanțe roz și un omofor
verde. În dreptul capului său se află două semifiguri de proporții
mici: cea a lui Iisus, care îl binecuvântează cu dreapta, iar cu stânga
îi întinde o Evanghelie, și cea a Maicii Domnului, care îi oferă un
omofor alb. Nimbul de aur este indicat prin două cercuri incizate și
punctate. Fondul icoanei este aurit.

Din inscripția care indică numele sfântului s-a păstrat doar litera:

„С”

făcută cu roșu. În stânga, în dreptul brațului sfântului, cu litere roșii
chirilice, este iscălitura pictorului:

„МИХИ ЗХГР”

Pe spatele icoanei, cu alb, aflăm următoarea inscripție:

„А.У.Н.Д. МЕСЦА.ФЕВ 28. 3В. ІД”

Valorația camației este obținută prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru și roz
pentru părțile luminate. Accente albe subliniază părțile luminate.

Rama în relief, lăsată din grosimea lemnului, este aurită și are o
dungă roșie pe margini.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund și o singură scândură din lemn de tei.

Bibliografie
Tesori d'arte, p. 32 nr. 55 pl. color p. 23; C. Nicolescu, *Icoane*
vechi, pp. 44-45, cat. 46, il. 64.

140. Maica Domnului Hodighitria tronând (il. 263)

Transilvania, mijlocul secolului XVIII
În tâmpla Bisericii Mănăstirii Sâmbăta de Sus (jud. Brașov)
Dimensiuni 86 x 66,5 cm

Impozanta și sobra figură a Maicii Domnului tronează într-un
jilt mare cu ornamente ajurate și două perne. În dreapta și stânga ei

sunt semifigurile Arhanghelilor Mihail și Gavriil. Maica Domnului îl
susține cu mâna stângă pe Iisus-copil, cu nimb de argint, binecuvân-
tând cu mâna dreaptă și ținând în cea stângă un mic rotulus. Mâinile
și picioarele lui sunt acoperite, ca și nimbul, cu argint. Maica
Domnului cu mâna dreaptă îl indică pe Iisus. Ea poartă o palla al-
bastru-închis și un maforion roșu-închis, un nimb de aur cu o coroană
de argint suprapusă, ca și picioarele sale.

Mâinile arhanghelilor sunt și ele acoperite cu argint.

Inscripțiile ce indică prescurtat numele personajelor sunt făcute
cu alb. Fondul icoanei este de culoare albastră, iar verniul colorat îi
dă o tentă de verde.

Valorația camației este realiză prin suprapunerea straturilor de
culoare, de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminoase, iar
blicurile, pe alocuri, sunt puse cu energie. Cutele veșmintelor, indi-
cate prin culoare peste culoare, cu negru și alb, sunt de un grafism
accentuat.

Rama icoanei este suprapusă, având un dublu profil.

Stratul pictural este realizat în culori tempera și are ca suport un
strat de grund și două scânduri, întărite pe spate cu două traverse.

Bibliografie

Al. Efremov, *Contribuții*, p. 32, Al. Efremov, *Aspecte*, pp. 281-
283, M. Porumb, *Șcheii Brașovului*, pp. 571-572.

141. Maica Domnului cu Pruncul – tronând (il. 264)

Transilvania, 1762
Gligorie Zugravul
Biserica Sfânta Paraschiva din Rășinari (jud. Sibiu)
Dimensiuni 91 x 72 x 2,5 cm

Tronând pe un jilt bogat ornamentat cu elemente florale, Maica
Domnului susține cu ambele mâini, pe genunchi, pe Iisus. Ea poartă
o tunică verde-închis și maforion roșu cu ornamente florale de aur.
Iisus binecuvântează cu mâna dreaptă, iar în cea stângă ține un
rotulus. El poartă un hiton verde-închis, cu clavus și un himation
roșu. În dreapta și stânga tronului se află figurile Arhanghelilor
Mihail și Gavriil, înveșmântați în roșu și verde-închis. Nimburile
personajelor și fondul icoanei sunt de aur.

Inscripțiile care indică numele personajelor sunt scrise cu roșu,
cu litere chirilice. În partea de jos a tronului, în dreapta, pe fond roșu
cu litere de aur, se află următoarea inscripție:

„ГРИГОРИЕ ЗХГРАФ”

1762.

Valorația camației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru și roșu pentru
părțile luminate. Cutele hainelor sunt indicate cu aur, negru și alb.

Rama suprapusă este în relief, cu ornament floral sculptat și
aurit.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund și două scânduri din lemn de tei, întărite pe spate cu două
traverse.

Bibliografie

Al. Efremov, *Aspecte*, p. 283.

142. Judecata de Apoi (il. 265, 266)

Transilvania, 1767
Stan Zugravul
Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului, inv. 164
Provine de la Biserica Sfânta Treime din comuna Tocile
(jud. Brașov)
Dimensiuni 63 x 51 x 4 cm

sunt indicate cu negru și alb, cu

grosimea lemnului, are un profil
mă de funie răsucită și argintată
culoare roșie și verde.

ri tempera, are ca suport un strat
lemn de tei.

pl. 6; *Tesori d'arte*, p. 32, nr. 53;
at. 56, pl. 76.

– **Hodighitria (il. 270)**

te Române din Cluj-Napoca

aul (jud. Cluj)

u Pruncul în brațe se desprinde
pe brațul stâng pe Iisus, iar cu
tă o palla brună și un maforion
boneta ocru-brun. Iisus bine-
a un rotulus înfășurat. El poartă
tion roșu-violaceu, iar nimbul
florale stilizate. Nimbul Maicii
tat cu vrej și flori stilizate. Pe
nfigurile a doisprezece profeți
ena principală de semifigurile
răsucită, argintate, iar rama
roșie și verde.

analogie cu perechea sa, *Iisus*

prin suprapunerea succesivă a
u umbre, la ocru și roșu pentru
brusce. Accentele sunt puse cu

cu negru și alb și culoare peste

tempera, are ca suport un strat
i.

Tesori d'arte, p. 32, cat. 54; C.
it. 57, pl. 72.

ești
u (jud. Cluj)

s acoperă în întregime partea
ă cu mâna dreaptă, iar cu cea
text în limba română și litere
ascul este scris:

PM "

clavus auriu și un himation
nargini cu ornamente. În jurul
relief cu ornamente vegetale
este ornamentat cu reliefuri
mijloc. Icoana este mărginită

de o ramă dublă, la exterior roșie, iar la interior o baghetă sub forma
unei funii răsucite, ambele formând deasupra capului lui Iisus un arc
de cerc.

Valorația carnației este executată în ocru-rozaliu nunațat, iar
volumul este sugerat cu alb pus în pete mari.

Rama icoanei este în relief dublu, lăsat din grosimea blatului.

Stratul pictural este realizat în culori tempera, având ca suport
un strat de grund aplicat pe blatul de lemn. Foița care acoperă
fundalul și baghetele ramei este din metal alb (argint sau staniu), care
fiind acoperit de verni gălbui dă impresia că sunt aurite.

Bibliografie

Tesori d'arte, p. 30 cat. 48, pl. p. 31; C. Nicolescu, *Icoane
vechi*, p. 47, cat. 55, pl. 75 (detaliu).

146. Iisus Pantocrator (il. 272)

Transilvania, 1758

Muzeul Național de Artă al României, inv. 1187/4837

Provine din satul Agrij. Un timp s-a aflat la Biserica din

Sânmihaiu Almașului (jud. Sălaj)

Dimensiuni 91,5 x 68 x 3 cm

Semifigura monumentală a Mântuitorului se desprinde de pe fondul
auriu cu cruci în relief plat. El poartă un hiton roșu-violaceu și un
himation verde-albăstrui. Iisus binecuvântează cu mâna dreaptă, iar
în mâna stângă are o Evanghelie deschisă, cu o inscripție în limba
română, cu litere chirilice:

**„ВЕНИЦ ЧЕИ ЧЕ СИНТЕЦ КЕМАЦИ....
АНЪЛ ДЕ ЛА
ХЪСТОС ДУИН” (1758)**

O interesantă inscripție, tot în limba română cu litere chirilice,
ne vorbește despre donatori:

**„АЧАСТЬ ІКОАНЕ СФУНТЕ ВАУ РЕСПЕТИТ
ФНЧОРИ САУЛВИ ДИН АГРИЧ И
ДИН СТРЕДАНИЕ ТИТОРАСКЪ
УРСЪЛ ШИ ДУМНТРЪ ИН АНЪЛ
ДЕЛА ХЪСТОС ДУИН”**

Icoana este încadrată lateral cu colonete în torsadă, iar în părțile
de sus și de jos sub formă de funie răsucită.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru și roșu pentru
părțile luminate.

Stratul pictural este realizat în culori tempera și are ca suport un
strat de grund și un blat din trei scânduri de lemn de brad, întărite pe
spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

Al. Efremov, *Comori*, p. XXXIV, cat. 186.

147. Sfânta Treime (il. 273)

Transilvania, 1795

Apartine Bisericii din Nadăș (jud. Cluj), inv. 3627

În prezent la Muzeul Episcopiei Ortodoxe Române din Alba
Iulia (jud. Alba)

Dimensiuni 40 x 31 x 2 cm

Compoziția simetrică este dominată de monumentalele figuri
ale lui Dumnezeu-Tatăl și Iisus, redați tronând pe nori. În partea

dreaptă se află Dumnezeu-Tatăl binecuvântând cu mâna dreaptă și
susținând cu cea stângă, pe genunchi, un glob cruciger. El poartă pe
cap o tiară papală, iar îmbrăcăminte lui se compune dintr-o mantie
roșie căptușită cu verde și o tunică albă. Nimbul triumfiular ce-i
înconjoară capul este marcat printr-o linie în relief. În partea stângă
este Iisus, ce ține în mâna dreaptă un lujer cu trei flori de crin. El
poartă un hiton maroniu cu clavus galben ornamentat floral și un
himation albastru. Nimbul lui cruciger este indicat printr-un cerc și
elemente florale în relief. În centru, sus, între cele două personaje, se
află Sfântul Duh sub forma unui porumbel alb cu cioc și labe roșii,
înconjurat de raze redată în relief. Fondul icoanei este argintat.

Inscripțiile din nimbul lui Dumnezeu Savaot:

„СВОТ”

și din cel al lui Iisus:

„ΩΝ”

sunt formate din litere în relief. Deasupra fiecărui personaj mai apar
monogramele scrise cu negru. În centru, cu litere negre, chirilice:

„ЖНКПХІРІА СФЕТИ ТРОИЦИ”

În partea de jos, cu litere negre, chirilice următoarea inscripție
de donație:

**„АЧАШТА ІКОАНЕ СФІН.
АВРЕКУМПЪРАТ
МЪАРА АЛВИ САС ГЕВРИЛЕ
ІВАННЕ НАСТЕ КАСЕ
ФНЕ ПОМАНЕ ЛОРЪ
ІН ВАЧ” ДУЧЕ (1795)**

Valorația carnației este realizată prin punerea de accente ocru-
alb pe un fond plat ocru-roz. Cutele veșmintelor sunt indicate cu
negru.

Rama, cu profil dublu, este în relief, lăsată din grosimea
scândurii, iar în partea interioară are formă de funie răsucită colorată
în argintiu, roșu și verde.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o sin-
gură scândură de brad și un strat de grund. Pe spate, scândura nu are
traverse.

Bibliografie

Tesori d'arte, p. 33, nr. 69.

148. Intrarea în Ierusalim (Duminica Floriilor) (il. 277)

Transilvania, Maramureș, cca 1728

Biserica din Hârnicești (jud. Maramureș)

Dimensiuni 103,5 x 82 x 2 cm

În centrul compozițional se află Iisus călare pe asin, îndrep-
tându-se spre poarta cetății Ierusalimului. El poartă un hiton roșu-
maroniu și himation verde. Iisus este urmat de cei doisprezece
apostoli, dintre care numai figura lui Petru este redată în întregime,
purta o tunică verde și un himation portocaliu. În poarta cetății (la
dreapta), deasupra zidurilor căreia apar două turnuri și o cupolă în
formă de bulb, Iisus este întâmpinat de mulțime. Un copil întinde sub
picioarele măgarului o haină. Sus, un copac stilizat ocupă centrul
compoziției. Nimburile personajelor sunt argintate. Fondul argintat
este acoperit cu ornamente geometrice și vegetale incizate.

Inscripția care indică denumirea scenei este în limba slavonă, cu
litere negre. Tot cu negru sunt indicate numele apostolilor. În partea

de jos, pe ramă, se află o inscripție de donație cu litere roșii, în limba română cu caractere chirilice, aproape complet deteriorate.

Valorația carnației este realizată cu simplitate prin tonuri brune, ocră și roșii, foarte schematic. Cutele hainelor sunt indicate cu negru și alb.

Pe ramă sunt aplicate baghete ce cuprind între ele un spațiu intermediar. Baghetele exterioare sunt colorate cu aur, roșu și negru, cele interioare aurite, simple, în afară de semicercul din partea superioară care este ornamentat cu semiove. Spațiul format între baghete este ornamentat cu imitații de caboșoane, frunze în relief (aplicații) și motive vegetale stilizate, pictate cu alb și roșu pe fond albastru-închis.

Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat subțire de grund și trei scânduri de brad. Pe spate, scândurile sunt întărite cu două traverse.

Bibliografie

Al. Efremov, *Rumanian Art*, p. 23 nr. 18; Al. Efremov, *Trei icoane*, pp. 173-175, fig. 3; Al. Efremov, *Contribuții*, pp. 32-39; M. Porumb, *Maramureș*, p. 17, fig. 23, 26.

149. Înălțarea Domnului (il. 278)

Maramureș, prima jumătate a secolului XVIII
Biserica din Hărniciești (jud. Maramureș)
Dimensiuni 104,5 x 73 x 2,5 cm

Scena Înălțării Domnului este împărțită în două registre. În registrul superior, pe un fond argintat, cu nuanțe aurii, din cauza verniului, și ornamentat cu motive florale în relief plat, este reprezentat Iisus binecuvântând cu ambele mâini, pe fondul unei mandorle susținute de doi îngeri în zbor. În partea centrală a compoziției se află Maica Domnului în picioare, pe fondul unui jilț. Lateral, flancând-o, sunt reprezentați doi arhangheli ce indică cu mâna spre scena de sus, precum și cei doisprezece apostoli. Maica Domnului poartă o palla de culoare albastru-verzui și un maforion roșu-vișiniu, căptușit cu cărămiziu. Veșmintele apostolilor (hionuri și himatione) au o cromatică predominant caldă. Pe nimburiile apostolilor sunt înscrise cu negru numele lor. Primul plan este acoperit cu vegetație stilizată, realizată cu alb și roșu. Inscriptia care indică scena este scrisă cu negru pe fond argintiu, în limba slavonă:

„ВОЗНЕСЕНІЕ Г ДНЄ”

Scena este încadrată într-o ramă dublă. Spațiul dintre cele două rame este de culoare albastră, cu ornamente argintate aplicate, alte ornamente vegetale stilizate sunt realizate în alb și roșu.

Carnația este realizată aproape fără valorație, accentul principal îl constituie grafismul și petele de culoare.

Stratul pictural este realizat în culori tempera, pe un suport de grund și trei blaturi din lemn de brad, întărite pe spate cu o singură traversă, pe mijloc.

Bibliografie

Al. Efremov, *Rumanian Art*, p. 23, cat. 20, fig. 17; Al. Efremov, *Trei icoane*, pp. 172-174, fig. p. 173; M. Porumb, *Maramureș*, pp. 17, 44, fig. 23; M. Porumb, *Pictura românească*, p. 89; V. Brătulescu, *Maramureș*, pp. 14-15 (despre biserică).

150. Soborul Apostolilor (il. 280, 281)

Maramureș, 1772
Muzeul maramureșean din Sighetu Marmației
(jud. Maramureș), inv. 390

Provine de la Biserica din Văleni (jud. Maramureș)
Dimensiuni 98 x 69 x 3 cm

Compoziția icoanei, perfect simetrică, are în centru o biserică mare, a cărei cruce centrală atinge aproape rama de sus, având pe naos și turn câte două turnulețe cu acoperiș roșu, ca și ancadramentul ușii de la intrare și acoperământul său. Sub dealul pe care este ridicată biserică se află o clădire albă, de mici dimensiuni, cu acoperiș ocră-roșcat. În dreapta și stânga acestei biserici monumentale, care amintește de bisericile din lemn maramureșene, în fața a două construcții cu acoperișuri roșii se află grupați cei doisprezece apostoli, dintre care doar Sfinții Petru și Pavel sunt redați în întregime, restul numai parțial sau numai sugerați prin nimburi. În partea stângă se află Apostolul Petru, indicând cu mâna stângă spre biserică, iar cu cea dreaptă ținând un rotulus. El poartă un hiton albastru-verzui și un himation ocră. În spatele său se întrevede Apostolul Andrei (?) într-un himation roșu. În partea dreaptă este redat Apostolul Pavel, ce duce mâna dreaptă la inimă, susținând cu mâna stângă un paloș (fără mâner, doar cu gardă), simbol al martiriului său. El poartă un hiton albastru-verzui și un himation roșu. În spatele său se întrevede figura unui alt apostol, într-un himation ocră. Veșmintele apostolilor și gesturile lor sugerează o continuă mișcare. Partea superioară a icoanei este decorată prin ornamente vegetale incizate, ce par aurite din cauza verniului gălbui, iar în partea de jos, în afară de dealul pe care se ridică biserică mare, pământ ocră vălurit cu plante albe stilizate. În partea de jos a ramei se află o inscripție în limba română, cu litere chirilice: *Această sfântă icoană au cumpărat-o Graror Dimitro și cu soția sa Gafia ca să le fie pomană în veci de veci amin. 1772 anul a lui... 5 zile.*

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea culorilor, de la brun pentru umbre, la ocră și roz, având accente cu linii albe la nas și ochi, sugerând volumul.

Rama icoanei are un profil dublu, la care s-a adăugat o altă ramă de culoare brună cu ornamente vegetale albe. În centrul laturii sale de jos, într-un cartuș, se află inscripția de donație și anul execuției.

Stratul de culoare, realizat în tehnica tempera, are ca suport un strat de grund aplicat pe blatul de lemn.

Bibliografie

Tesori d'arte, p. 32 și cat. 61; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, pp. 45-46, cat. 49, pl. 69.

151. Prezentarea la Templu a Maicii Domnului (il. 282, 283)

Maramureș, 1610
Muzeul maramureșean din Sighetu Marmației
(jud. Maramureș), inv. 404
Provine de la Biserica de lemn din Văleni (jud. Maramureș)
Dimensiuni 96 x 73 x 3 cm

Această icoană a fost pictată pe spatele icoanei Maica Domnului Hodighitria (*cat. 122, il. 227*). Scena principală se desfășoară pe un fundal de arhitecturi stilizate, care sugerează Templul din Ierusalim. Sfinții Ioachim și Ana o prezintă pe Maica Domnului-copil profetului Zaharia, în odăjdii de mare preot, care cu mâna dreaptă o binecuvântează, iar cu cea stângă o ține de mână. Ioachim poartă un hiton albastru-verzui și un himation roșcat. Sfânta Ana poartă o palla albastru-verzui, o tunică ocră și un maforion roșcat. Maica Domnului-copil poartă o palla roșie și un maforion albastru-verzui. În partea superioară, în dreapta, este redată scena în care Maica Domnului-copil, stând la fereastră, primește binecuvântarea și hrană de la Arhanghelul Gavriil. Fondul icoanei este decorat cu motive vegetale incizate, acoperit cu foiță de argint sau staniol, și pare auriu din cauza verniului gălbui. După cum uneori se întâmplă, datarea și publicarea unor opere de artă este făcută în grabă, iar următorii cercetători o iau drept bună și continuă eroarea. Este cazul icoanei de față. Datată și publicată după o inscripție la îndemână, următorii ei cercetători au preluat data (1779) fără a cerceta bine

piesa. Această icoană, are în partea superioară, este titlul ei chirilice pe fond albicios:

„ІІІАКІМ ШН АНА
ЖЕРТВА ЛА БЕСІ
МАРІА ЛУ ДОМН

La picioarele profetului Z
umătoarea inscripție:

„АУОФ ЛВНА Д

(1779 luna decembrie, ziua 10
stânga, mai puțin lizibilă, este c
albicios, în limba română, cu l

„АЧЕТА СЃИТА ІК
ГОЦЕ ТОДЕРЬ ШН
КВ СОЦА СА ПЕЛ
ЛЕ ФІ... ПОМЬ ІН
...ВЕЧЬ . АХІ” (161

(Această sfântă icoană au p
Pelaghia ca să le fie pomenire

Rezultă cu destulă claritate
icoana a fost luminată sau chi
din anul 1610.

Valorația carnației este r
fețele fiind destul de plate (p
veșmintelor sunt realizate pri
brun, având un aspect sobru, li

Rama icoanei are un pr
grosimea blatului, și o ramă ad
Stratul de culoare, realiza
strat de grund aplicat pe blatul

Bibliografie

V. Brătulescu, *Maramureș*
C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p.
p. 47, cat. 50, pl 50; A. Pop-Br
113-114. Bibliografie mai con
Hodighitria și la această icoan

152. Pomelnicul Popii Matei

Maramureș, 1731
Muzeul Național de Artă
Provine de la Biserica sat
jud. Maramureș)
Dimensiuni 42,5 x 28 x 1

Pomelnicul pictat al Pop
încununat de o cruce. Pe fondul
cu fond ocră, având la colțuri p
cu roșu, verde și negru. Popa l
întoarcere spre dreapta, ținân
scoarțe roșii. Pomelnicul are
caractere chirilice: prima, dea
glăsuiește:

„ПОПА МАФЕЮ К
ДИН ВІІАЦА АЧ
АУЛА (1731)
НОЕМВРІЕ” (173

ii (jud. Maramureș)

etrică, are în centru o biserică aproape rama de sus, având pe peris roșu, ca și ancadramentul său. Sub dealul pe care este albă, de mici dimensiuni, cu și stânga acestei biserici ricile din lemn maramureșene, rișuri roșii se află grupați cei Sfinții Petru și Pavel sunt redați numai sugerați prin nimburi. În , indicând cu mâna stângă spre rotulus. El poartă un hiton . În spatele său se întrevede n roșu. În partea dreaptă este dreaptă la inimă, susținând cu r, doar cu gardă), simbol al albastru-verzui și un himation gura unui alt apostol, într-un or și gesturile lor sugerează o a icoanei este decorată prin rite din cauza verniului gălbui, pe care se ridică biserica mare, lizate. În partea de jos a ramei i litere chirilice: *Această sfântă o și cu soția sa Gafia ca să le ? anul a lui... 5 zile.* prin suprapunerea culorilor, de vând accente cu linii albe la nas

, la care s-a adăugat o altă ramă le albe. În centrul laturii sale de e donație și anul execuției. nica tempera, are ca suport un n.

N. Nicolescu, *Icoane vechi*, pp.

ii Domnului (il. 282, 283)

tu Marmației

in Văleni (jud. Maramureș)

i pe spatele icoanei Maica 27). Scena principală se desfă- te, care sugerează Templul din prezintă pe Maica Domnului- de mare preot, care cu mâna tângă o ține de mână. Ioachim i himation roșcat. Sfânta Ana că ocră și un maforion roșcat. roșie și un maforion albastru- pta, este redată scena în care tră, primește binecuvântarea și ndul icoanei este decorat cu foită de argint sau staniol, și După cum uneori se întâmplă, artă este făcută în grabă, iar și continuă eroarea. Este cazul după o inscripție la îndemână, ta (1779) fără a cerceta bine

piesa. Această icoană, are însă mai multe inscripții. În centru, în partea superioară, este titlul ei scris cu alb, în limba română cu litere chirilice pe fond albicios:

**„ІѠАКІМ ШН АНА АДѠК
ЖЕРТВА ЛА БЕСЬРІКА ПЪ
МАРІА ЛѠ ДОМНАЗЕѠ”**

La picioarele profetului Zaharia, cu negru, mai vizibil, se află umătoarea inscripție:

„АѠОѠ ЛѠНА ДЕКѠВРІЕ ІЗІ”

(1779 luna decembrie, ziua 10). Însă într-un chenar din colțul de jos-stânga, mai puțin lizibilă, este o altă inscripție, cu brun-închis pe fond albicios, în limba română, cu litere chirilice:

**„АЧѠТА СѠИТА ІКОАНА АѠ ПЛАТІТ
ГОѠЕ ТОДЕРЬ ШН
КѠ СОЦА СА ПЕЛАГІА КА...
ЛЕ ФІ...ПОМЪ ІН ВЕЧЬ
...ВЕЧЬ . АХІ” (1610)**

(Această sfântă icoană au plătit-o Goșe Toder și cu soața sa Pelaghia ca să le fie pomenire în veci de veci, 1610).

Rezultă cu destulă claritate că data de 1779 este anul în care icoana a fost luminată sau chiar parțial repictată, ea datând de fapt din anul 1610.

Valorația carnației este realizată prin diferite nuanțe de ocră, fețele fiind destul de plate (poate au fost spălate blicurile). Cutele veșmintelor sunt realizate prin culoare peste culoare, cu negru și brun, având un aspect sobru, liniar.

Rama icoanei are un profil triplu în relief, fiind lăsată din grosimea blatului, și o ramă adăugată, suprapusă, ulterior.

Stratul de culoare, realizat în tehnica tempera, are ca suport un strat de grund aplicat pe blatul de lemn.

Bibliografie

V. Brătulescu, *Maramureș*, p. 82; *Tesori d'arte*, cat. 10, p. 27; C. Nicolescu, *Icoane vechi*, p. 37, cat. 19; M. Porumb, *Maramureș*, p. 47, cat. 50, pl 50; A. Pop-Bratu, *Maramureș*, p. 24 și n. 107 la pp. 113-114. Bibliografie mai completă referitoare la *Maica Domnului Hodighitria* și la această icoană vezi *supra* la cat. 122.

152. Pomelnicul Popii Matei (il. 284)

Maramureș, 1731

Muzeul Național de Artă al României, inv. 1268/4918

Provine de la Biserica satului Coaș (com. Săcălășeni,

jud. Maramureș)

Dimensiuni 42,5 x 28 x 1,5 cm (fără cruce)

Pomelnicul pictat al *Popii Matei* are forma unui dreptunghi încunurat de o cruce. Pe fondul verde-închis se află un medalion oval cu fond ocră, având la colțuri patru elemente florale stilizate realizate cu roșu, verde și negru. Popa Matei este redat până la mijloc, într-o întoarcere spre dreapta, ținând cu ambele mâini o Evanghelie cu scoarte roșii. Pomelnicul are trei inscripții în limba română, cu caractere chirilice: prima, deasupra capului, cu negru pe fond ocră glăsuiește:

**„ПОПА МАѠЕЮ КОСАШ САѠ МѠТАТ
ДИН ВИІАЦА АЧЕШІА ЛѠМЕ ІН АНѠ
АѠЛА (1731)
НОЕМВРІЕ” (1731)**

în dreptul capului:

**„ФРАЦІИ МІЕІ ЧЕІ ЮБИЦ НѠ МѠ ЧИТАЦ
ЧЕ КѠН...ВИ РѠГАЦИ КѠТРЕ
ДОМНУИ...КѠТРЕ ЧН КѠВѠИТА ДЕ
РѠГЪЧѠНЕ ШИ ПЕНТРѠ МІНЕ А
ДѠКТ И...АМИНТЕ ДЕ
ПРЧЕТЕНИА МѠ ЧѠ
ІПРЕѠН КѠ ВОІ”**

iar mai jos, cu negru, pe fond verde, o altă inscripție, din care se disting doar câteva litere:

„ПЕТЕ Р ДАН...”

Valorația carnației este realizată prin treceri succesive, de la brun pentru umbre, la ocră pentru părțile luminate, cu accente de culoare roșie.

Stratul pictural este realizat în culori de tempera grasă, pe un strat de grund, având ca suport un blat de lemn, fără traverse.

Bibliografie

A. Socolan, A. Toth, *Zugravi*, p. 51; Al. Efremov, *Comori*, p. XXXIV, cat. 188.

153. Pomelnicul Popii Ștefan (il. 285)

Maramureș, 1770

Muzeul Național de Artă al României, inv. 1267/4917

Provine de la Biserica satului Coaș (com. Săcălășeni,

jud. Maramureș)

Dimensiuni 39 x 25,5 x 1,8 cm (fără cruce)

Pomelnicul pictat al *popii Ștefan* este dreptunghiular, cu un fronton în trepte, încunurat cu o cruce. În centru este pictat un medalion oval, cu fond verde-închis, pe care este redată semifigura preotului, ce ține cu mâna dreaptă un copil, iar în mâna stângă o Evanghelie cu scoarte roșii. În jurul medalionului fondul este ocră. În partea de jos, pe fond ocră, cu litere chirilice brune, în limba română, se păstrează, parțial, o interesantă inscripție:

**„ПОПА ШЕѠАНЪ БРЕТ(?)...АШЪ САѠ
ПРЕСТВІТ...АѠО (1770)...ЛѠН ФЕѠ
.АІ (21)”**

Valorația carnației este realizată prin treceri succesive, de la brun pentru umbre, la ocră pentru părțile luminate, cu accente de culoare roșie.

Stratul pictural este realizat în culori de tempera grasă, pe un strat de grund, având ca suport un blat de lemn, fără traverse.

Bibliografie

Al. Efremov, *Comori*, p. XXXIV, cat. 187.

154. Iisus – Ochiul neadormit (fragment de tâmplă) (il. 288)

Banat, secolul XVII

Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara

Provine de la Mănăstirea Partoș (jud. Timiș)

Dimensiuni 24 x 92,5 x 4 cm

Cartușul în care este reprezentată scena este înconjurat de decor floral sculptat. Conform iconografiei, Iisus-tânăr, purtând o tunică

înflorată și mantie roșie striată cu aur, este culcat cu capul spre stânga, sprijinindu-l cu mâna, având un nimb cruciger. Sub cap are o pernă roșie cu ornamente aurite. La picioarele sale se află un înger în tunică verde-albăstrui-închis și mantie roșie, cu o cruce roșie în mâna stângă, cea dreaptă este acoperită de tunică. La căpătâiul lui Iisus se află Maica Domnului, înveșmântată în maforion roșu ornat cu aur, ce ține în mâna dreaptă o ripidă. Fondul este aurit, iar figura lui Iisus se detașează de pe fundalul ocru-brun ce sugerează vag un peisaj muntos stilizat. Monograma lui Iisus și cea a Maicii Domnului sunt scrise cu roșu pe fond de aur.

Stratul pictural este realizat în culori tempera, puse în straturi succesive, de la proplasma brun-verzuie spre ocru-deschis și roșu. Suportul este din lemn de tei.

Bibliografie

I. Miloia, *Istoria și arta*, pp. 413-415; I.B. Mureșianu, *Aspecte*, p. 423 și fig.; I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 10, 37, cat. 66, fig. 9, 10; I.B. Mureșianu, *Mănăstiri*, p. 117, fig. p. 111.

155. Arhanghelul Mihail (il. 289)

Banat, secolul XVII

Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4600

Provine de la Biserica din Jebel (jud. Timiș)

Dimensiuni 67 x 45,5 x 2,8 cm

Semifigura monumentală a arhanghelului înaripat ocupă aproape în întregime spațiul navei icoanei, fondul ocru-rece apare doar în partea sa superioară. Arhanghelul Mihail poartă o tunică ornată, de culoare roșu-violaceu, și o mantie roșie înnodată în față. Cu mâna dreaptă ține o spadă gri-albăstruie, iar în cea stângă o teacă neagră. Aripile sunt de culoare brună, părul buclat este și el de culoare brună de altă nuanță, având panglici. Aureola este de culoare ocru delimitată de o dungă albă.

Inscripția care indică personajul este în slavonă, cu litere negre, pe fond ocru.

Desenul incizat indică în linii mari figura personajului și razele. Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru.

Valorația carnației este realizată în culori tempera, suprapuse succesiv, de la brun-verzui pentru umbre, la ocru și roșu pentru lumini. Blicuri fine și dese, care adesea nu urmăresc volumele, constituie partea luminată a carnației.

Rama în relief a icoanei este lăsată din grosimea lemnului. Suportul este format dintr-o singură scândură din lemn de tei, întărită pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 10, 50, cat. 242, fig. 58, 59.

156. Soborul Arhanghelilor (il. 290)

Banat, secolele XVII-XVIII

Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 6267

Provine de la Biserica din Berzasca (jud. Caraș-Severin)

Dimensiuni 75,5 x 53,5 x 2 cm

În prim-plan sunt redați Arhanghelii Mihail și Gavriil, urmați de alți arhangheli, din care se văd doar nimburile sau fragmente din față. Cei doi arhangheli susțin la mijloc un glob albastru, încununat cu o cruce și cu o decorație cu semnele zodiacului și inscripția:

„НІКА”

(victorie). Fiecare dintre ei poartă stihare ocru, toiege terminate cu un bulb roșu (*globum eburneum*) și mantii roșii prinse pe piept cu câte o agrafă, numai tunicile diferă cromatic, Mihail o are de culoare

verde-închis, iar Gavriil – albastră. Aripile ambilor arhangheli sunt de culoare ocru-cărămiziu, cu penajul indicat cu negru. Nimburile sunt aurite. Fondul icoanei este de culoare ocru-cărămiziu în partea superioară, pe care se detașează indicarea scenei, în limba slavonă cu litere negre, iar în partea de jos este de culoare verde-nchis.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru proplasmă (umbră) la ocru și roșu pentru părțile luminoase. Cutele veșmintelor sunt indicate cu negru și culoare peste culoare.

Rama în relief este lăsată din grosimea lemnului, fiind acoperită de culoare ocru cu dungă roșie.

Stratul pictural este realizat în culori tempera și are ca suport un strat de grund pe o singură scândură din lemn de tei, neavând pe spate traverse.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, p. 49, cat. 237, fig. 57; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 466.

157. Înălțarea Domnului (il. 291)

Banat, secolele XVII-XVIII

Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 6 018

Provine de la Biserica din Eftimie Murgu (Rudăria),

(jud. Caraș-Severin)

Dimensiuni 79 x 53 x 3 cm

Scena este împărțită în două registre. În partea superioară, pe fond roșu-ocru este reprezentat Iisus binecuvântând cu ambele mâini pe un nor purtat de patru îngeri, dintre care doi suflă în trompete. În partea inferioară, pe fondul unui peisaj muntos stilizat și acoperit de copaci și flori, este reprezentată, în centru, Maica Domnului flancată de doi îngeri, precum și de apostoli. Dintre personajele acestui grup numai Maica Domnului și cei doi îngeri au nimburile. Dominanta cromatică este caldă, prin ocrul fondului, al carnației și al hainelor îngerilor, precum și datorită brunurilor peisajului stilizat. Culorile roșu, albastru și albastru-verzui ale himatioanelor personajelor conferă compoziției forță expresivă.

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare tempera, de la brun, la ocru, alb și roșu. Trecherile sunt destul de nete, nuanțările sunt mai puțin fine. Părțile luminate nu sunt realizate prin blicuri, ci prin pete de culoare.

Rama cu profil triplu este suprapusă.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport o singură scândură din lemn de tei, întărită pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 10, 39, cat. 89, fig. 35.

158. Iisus Împărat și Mare Arhiereu (il. 292)

Banat, 1740-1741

Nedelcu Popovici

Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4593

Provine de la Biserica din Banloc (jud. Timiș)

Dimensiuni 93,5 x 70 x 3,2 cm

Compoziția monumentală ocupă aproape în întregime spațiul icoanei. În centru, pe un tron cu ornamente vegetale de aur în spirit baroc, cu două perne (una roșie, alta albastră), tronează Iisus, binecuvântând cu dreapta și susținând cu mâna stângă Evanghelia deschisă, pe care este scris în limba slavonă, cu litere negre, pe fond alb, „Veniți...” (*Matei*, 25, 34). Pe cap, Iisus poartă o mitră ornată. El are un sacos albastru cu ornamente florale aurite, omofor roșu-deschis cu ornamente marginale și cruci de aur, o tunică și mânecute roșii cu ornamente aurite. În spatele tronului, în picioare, se află

Maica Domnului, ce poartă o Ioan Botezătorul, care poartă Nimburile sunt aurite. Monog sunt scrise cu litere albe, pe fond verde-închis, cu litere neg

„НЕДЕЛКО ЗУГРА”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor de culoare, de la brun-verzui pentru proplasmă (umbră) la ocru și roșu pentru părțile luminate. Trecherile de la fundal sunt folosite blicuri. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru peste culoare. Desenul caligrafic.

Rama cu profil triplu este lăsată din grosimea lemnului, fiind acoperită de culoare ocru cu dungă roșie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera și are ca suport trei scânduri de lemn, neavând pe spate traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, p. 49, cat. 237, fig. 57; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 466.

159. Maica Domnului Stăpână

Banat, 1740-1741 (prin arhiepiscopul)

Nedelcu Popovici

Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4593

Provine de la Biserica din Banloc (jud. Timiș)

Dimensiuni 93,5 x 70 x 3 cm

Compoziția monumentală ocupă aproape în întregime spațiul icoanei. În centru, pe un tron cu ornamente vegetale de aur în spirit baroc, așezată pe două perne (una roșie, alta albastră), tronează Maica Domnului, sprijinind cu ambele mâini o sferă globulară, pe care este scris în limba slavonă, cu litere negre, pe fond alb, „Veniți...” (*Matei*, 25, 34). Pe cap, Maica Domnului poartă o mitră ornată. Ea are un sacos albastru cu ornamente florale aurite, omofor roșu-deschis cu ornamente marginale și cruci de aur, o tunică și mânecute roșii cu ornamente aurite. În spatele tronului, în picioare, se află

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare tempera, de la brun, la ocru, alb și roșu. Trecherile sunt destul de nete, nuanțările sunt mai puțin fine. Părțile luminate nu sunt realizate prin blicuri, ci prin pete de culoare.

Rama cu profil triplu este suprapusă. Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport o singură scândură din lemn de tei, întărită pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, p. 49, cat. 237, fig. 57; V. Drăguț, *Arta românească*, p. 466.

160. Iisus Pantocrator (il. 294)

Banat, 1769

Nedelcu Popovici

Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4593

Provine de la Biserica din Banloc (jud. Timiș)

Dimensiuni 92 x 59 x 3 cm

Eleganta figură a lui Iisus, binecuvântând cu dreapta și susținând cu mâna stângă Evanghelia deschisă, pe care este scris în limba slavonă, cu litere negre, pe fond alb, „Veniți...” (*Matei*, 25, 34). Pe cap, Iisus poartă o mitră ornată. El are un sacos albastru cu ornamente florale aurite, omofor roșu-deschis cu ornamente marginale și cruci de aur, o tunică și mânecute roșii cu ornamente aurite. În spatele tronului, în picioare, se află

Aripile ambilor arhangheli sunt
jul indicat cu negru. Nimburile
culoare ocră-cărămiziu în partea
scenei, în limba slavonă cu
culoare verde-închis.

prin suprapunerea straturilor de
oplasă (umbră) la ocră și roșu
mintelor sunt indicate cu negru

osimea lemnului, fiind acoperită

culori tempera și are ca suport un
ră din lemn de tei, neavând pe

9, cat. 237, fig. 57; V. Drăguț,

Timișoara, inv. 6 018
ie Murgu (Rudăria),

gistre. În partea superioară, pe
binecuvântând cu ambele mâini
e care doi suflă în trompete. În
aj muntos stilizat și acoperit de
ntu, Maica Domnului flancată
Dintre personajele acestui grup
îngeri au nimburile. Dominanta
lului, al cernației și al hainelor
lor peisajului stilizat. Culorile
le himatioanelor personajelor

prin suprapunerea succesivă a
la brun, la ocră, alb și roșu.
ile sunt mai puțin fine. Părțile
, ci prin pete de culoare.

usă.
tempera pe un strat de grund,
emn de tei, întărită pe spate cu

39, cat. 89, fig. 35.

1 (il. 292)

Timișoara, inv. 4593
: (jud. Timiș)

aproape în întregime spațiul
nente vegetale de aur în spirit
lta albastră), tronează Iisus,
l cu mâna stângă Evanghelia
slavonă, cu litere negre, pe fond
Iisus poartă o mitră ornată. El
florale aurite, omofor roșu-
ci de aur, o tunică și mânecute
tronului, în picioare, se află

Maica Domnului, ce poartă o palla albastră și un maforion roșu, și
Ioan Botezătorul, care poartă o melotă ocră și un himation verde.
Nimburile sunt aurite. Monograma lui Iisus și cea a Intercesorilor
sunt scrise cu litere albe, pe fond albastru. În partea dreaptă jos, pe
fond verde-închis, cu litere negre se află inscripția zugravului:

„НЕДЕЛКО ЗУГРА ПОП... 1740-1741”

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru
părțile luminate. Trecherile de la umbră la lumină sunt fine. Nu s-au
folosit blicuri. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru și culoare
peste culoare. Desenul caligrafic al ornamentelor tronului, cu negru.

Rama cu profil triplu este suprapusă, aurită, cu dungă roșie pe
marginii.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund,
are ca suport trei scânduri de lemn de tei, întărite pe spate cu două
traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 13, 34, cat. 14, fig. 7.

159. Maica Domnului Stăpâna Îngerilor (il. 293)

Banat, 1740-1741 (prin analogie)
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4592
Provine de la Biserica din Banloc (jud. Timiș)
Dimensiuni 93,5 x 70 x 3 cm

Compoziția monumentală ocupă aproape în întregime nava
icoanei. În centru, pe un tron cu ornamente vegetale de aur în spirit
baroc, așezată pe două perne (una ocră, alta albastră), tronează Maica
Domnului, sprijinind cu ambele mâini pe Iisus-copil ce bine-
cuvântează cu ambele mâini. Iisus poartă un hiton ocră și un hima-
tion roșu. Maica Domnului poartă o palla albastră, un maforion roșu
și o coroană pe cap. În spatele tronului se află Arhanghelii Mihail și
Gavriil. Primul are un hiton albastru și o mantie roșie cu umerii
ornamentați cu aur, al doilea poartă un hiton roșu și o mantie albastră
cu umeri, de asemenea, ornați cu aur. Nimburile personajelor sunt
aurite. Monogramele personajelor sunt scrise cu alb, pe fond albas-
tru. În partea de jos fondul este verde-închis.

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru
părțile luminate. Trecherile de la umbră la lumină sunt fine. Nu s-au
folosit blicuri. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru, culoare
peste culoare și, pe alocuri, cu striții de aur. Desenul caligrafic al
ornamentelor tronului este executat cu negru.

Rama, cu profil triplu, este suprapusă, aurită, cu dungă roșie pe
marginii.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund,
are ca suport trei scânduri de tei întărite pe spate cu două traverse
semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 11, 13, 40, cat. 101, fig. 33.

160. Iisus Pantocrator (il. 294, 295)

Banat, 1769
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4590
Provine de la Biserica din Macedonia (jud. Timiș)
Dimensiuni 92 x 59 x 3 cm

Eleganta figură a lui Iisus, purtând un hiton roșu-cinabru și un

himation verde, ambele ornamentate cu motive florale aurite, bine-
cuvântează cu dreapta, iar cu mâna stângă susține Evanghelia
deschisă, cu un text în limba slavonă, cu litere negre, pe fond alb
(Matei 25, 34). Capul său cu trăsături fine este înconjurat cu un nimb
auriu cruciger. Monograma sa este încadrată în două medalioane de
aur cu fond roșu, suprapuse de câte o coroană. Fondul icoanei este
verde în partea superioară și roșu-brun în partea de jos. Tronul aurit
are spătarul susținut de colonete în torsadă și este executat într-o
concepție mai austeră pentru epocă. În partea de jos, în dreapta și
stânga scabellumului, cu litere de aur se află inscripția:

„...769..ГО —МЕСЦ ІВНІИ СДН”

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru
părțile luminate. Trecherile de la umbră la lumină sunt realizate cu
finețe. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru și culoare peste
culoare.

Rama, cu triplu profil, este suprapusă și aurită, cu dungă roșie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund,
are ca suport două scânduri din lemn de tei, întărite pe spate cu două
traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 13, 34,
cat. 17, fig. 101.

161. Maica Domnului cu Pruncul tronând (il. 296, 297)

Banat, 1769
Nedelcu Popovici
Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4589
Provine de la Biserica din Macedonia (jud. Timiș)
Dimensiuni 92 x 59 x 2,5 cm

Silueta Maicii Domnului cu Pruncul în brațe este de o mare
elegantă. Iisus-copil poartă un hiton ocră cu ornamente în brun, iar
himationul, de culoare ocră-brun, are ornamente de aur. El bine-
cuvântează cu dreapta, iar în mâna stângă ține un glob cu cruce.
Maica Domnului poartă o palla verde-albastră și un maforion roșu cu
ornamente florale de aur. Cu mâna stângă îl susține din spate, iar cea
dreaptă o ține protectoare pe genunchiul său drept. În partea
superioară se află două medalioane de aur cu fond roșu, în care sunt
înscrise literele monogramei sale. Fondul icoanei în partea supe-
rioară este verde, iar jos roșu-brun. Nimburile ambelor personaje
sunt aurite. În partea de jos, în dreapta și stânga scabellumului, cu
litere de aur, se află inscripția:

**„1769Г. МЕСЦ ІВН...СДН
—НЕДЕЛКО ЗУГ. ПОПОВ...”**

(1769).

Valorația cernației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru
părțile luminate. Trecherile de la umbră la lumină sunt realizate cu
finețe. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru și culoare peste
culoare.

Rama, cu triplu profil, este suprapusă, este aurită și are o dungă
roșie. Rama de jos lipsește.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund,
are ca suport două scânduri din lemn de tei, întărite pe spate cu două
traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 13, 40, cat. 104, fig. 8.

162. Arhanghelul Mihail (il. 298)

Banat, 1740
Muzeul Național de Artă al României, inv. 1155/4805
Provine de la Mănăstirea Partoș (jud. Timiș)
Dimensiuni 78 x 52,6 x 5,5 cm

Arhanghelul Mihail este redat în picioare, cu aripile desfăcute, având în dreapta un paloș, iar în mâna stângă un rotulus desfășurat cu o inscripție în limba română, cu caractere slavone. El poartă o tunică verde-albăstrui înflorată, o armură aurită și o mantie roșie, înnodată pe piept și tivită cu ornament aurit. Aripile sunt ocru-brun. În jurul capului are un nimb indicat prin incizie și ornamente ștanțate pe fondul general de aur din partea superioară a icoanei. Numele personajului este scris cu litere roșii. Fondul icoanei, în partea de jos, este de culoare verde-închis, sugerând un peisaj și flori. În colțul din stânga jos, se desprinde, de pe fondul verde-închis, inscripția cu litere albe ce indică anul realizării icoanei:

„9PM” (1740)

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Faldurile veșmintelor sunt indicate culoare peste culoare și cu negru, penajul aripilor cu brun.

Rama masivă, cu profil în trei trepte, este bogat sculptată și aurită.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport o scândură de lemn, întărită cu două traverse semiîngropate (cea de sus lipsește).

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 14, 50, cat. 238, fig. 65; I.B. Mureșianu, *Mănăstiri*, p. 117, fig. p. 113; Al. Efremov, *Comori*, cat. 183, p. XXXIV.

163. Sfântul Nicolae tronând (il. 299)

Banat, 1740 (prin analogie)
Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4617
Provine de la Mănăstirea Partoș (jud. Timiș)
Dimensiuni 78 x 54,6 x 6 cm

Sfântul Nicolae, în odăjdii episcopale, este reprezentat stând pe un tron bogat ornamentat floral, cu aur. Sfântul poartă pe cap o mitră episcopală, un sacos roșu-brun tivit cu ornamente aurite și un omofor verde-albăstrui cu cruci roșii. El binecuvântează cu dreapta, iar în mâna stângă ține o Evanghelie închisă cu copertă (ferecătură) bogat ornamentată. Nimbul sfântului este indicat prin incizii și ornamente ștanțate în fondul de aur al icoanei. Sus, în dreapta și stânga capului său, sunt înfățișate semifigura lui Iisus, care îi oferă Evanghelia, și cea a Maicii Domnului, care-i oferă omoforul. Inscriptiile care indică personajele sunt făcute cu litere roșii în slavonă, pe fond de aur.

Valorația carnației este realizată prin straturi succesive, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru și culoare peste culoare.

Rama masivă, cu profil în trei trepte, este bogat sculptată și aurită.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport o scândură de lemn, întărită pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 14, 45, cat. 185, fig. 41; I.B. Mureșianu, *Mănăstiri*, p. 117.

164. Sfântul Ioan Botezătorul tronând (il. 301)

Banat, cca 1781 (prin analogie)
Stancu Raicu
Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 6006
Provine de la Biserica din Greoni (jud. Caraș-Severin)
Dimensiuni 84 x 53 x 2,5 cm

Inspirată, fără îndoială, din iconografia lui *Iisus pe tron*, această unică reprezentare a Înaintemergătorului îl înfățișează tronând, binecuvântând cu dreapta și ținând în stânga un toiag subțire cu cruce, pe a cărei filacteră este scris:

„СТЫИ ІОАНЬ КРѢСТИТЕЛ ПРЕДТЕЧА ”

(*Ioan*, 1, 29) și un rotulus desfășurat cu inscripția, cu negru pe alb, în slavonă: „*Родѣти-вѣ...*” (*Matei*, 3, 2). El poartă o melotă ocră-brun și o mantie – himation – de culoare verde-închis decorată bogat cu ornamente florale de aur. În jurul capului are un nimb de aur cu dungă roșie. Tronul monumental pe care este așezat sfântul este de concepție barocă clasicizantă, aurit și ornamentat. Fondul icoanei, în partea superioară, este de culoare albastră, cu nori de aur pe care este scris cu litere albe în slavonă:

„СЕ АГНЕЦ БЖІИ ”

Valorația carnației este realizată cu treceri mai puțin gradate, prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru și culoare peste culoare.

Rama aurită este suprapusă și are un profil în trei trepte.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport o scândură din lemn de tei, având pe spate două traverse semiîngropate.

Atribuirea și datarea s-au făcut prin analogie cu icoanele *Sfântul Gheorghe* și *Sfântul Dimitrie* din aceeași colecție.

Bibliografie

C. Pascu, *Stancu Raicu*, pp. 733-736; I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 13-14, 51, cat. 261, fig. 80.

165. Sfântul Ioan Botezătorul (il. 302)

Banat, 1755
Muzeul Național de Artă al României, inv. 1143/4793
Provine de la Biserica din Berzasca (jud. Caraș-Severin)
Dimensiuni 77,5 x 51 x 2,8 cm

Semifigura Sfântului Ioan Botezătorul este redată frontal. El poartă o melotă ocră-roșiatică și un himation verde-închis. Cu mâna dreaptă el binecuvântează, iar în cea stângă ține un toiag alb cu cruce. Aureola este din foiță de metal alb vernisat și pare aurită. Pe fondul verde-închis al himationului, în partea dreaptă, jos, cu litere negre, în slavonă o inscripție de donație, parțial lizibilă, și anul:

„СИЮ ИКОНЪ ПЛАТИЛИ ВЪЧА ЦОА ПЫРА ... СТЕФАНЬ ... Н ПЕТАРЬ ... АУНЕ ”(1755)

Fondul icoanei în partea superioară este roșiatic. Inscriptia care indică personajul este scrisă în slavonă cu litere negre pe fond roșu:

„СТЫ ІОН - ПРЕДТЕЧЪ ”

Valorația carnației este realizată prin treceri, destul de bruște, de

la brun-verzui pentru umbre, la alb pentru lumina. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru pe alb. Rama icoanei, lăsată dintr-o foiță de metal alb, care prin vînt este de culoare roșie.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport o scândură de tei. În biserică se află icoana a lui Ioan Botezătorul.

166. Bunavestire (il. 303)

Banat, secolul XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 6006
Provine de la Biserica din Greoni (jud. Caraș-Severin)
Dimensiuni 82 x 63 x 2,5 cm

Pe fundalul unor arhitecturi clasicizante, scena în care Maica Domnului este înfățișată în picioare, în fața unui tron, cu dreapta în poziția de vorbire, iar cea stângă este lăsată în poziția de binecuvântare. Ea poartă o mantie albăstrui închisă cu mânecute și flori stilizate aurii. Ambele pe care sunt indicate cu negru și culoare peste culoare. În partea superioară, pe care este scris cu litere albe în slavonă:

„БЛАГОВЕЩЕНІЕ БО

(*Bunavestire a Născătoarei de Dumnezeu*)

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocră și roșu pentru părțile luminate. Faldurile veșmintelor sunt indicate culoare peste culoare și cu negru, penajul aripilor cu brun.

Rama icoanei este în relief, aurită și ornamentată cu flori stilizate aurii. Ambele pe care sunt indicate cu negru și culoare peste culoare.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport o scândură de lemn, întărită pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 14, 45, cat. 185, fig. 41; I.B. Mureșianu, *Mănăstiri*, p. 117.

167. Maica Domnului Miluitoare (il. 304)

Transilvania, 1743
Muzeul Banatului, Timișoara, inv. 4617

Semifigura Maicii Domnului este redată frontal. Ea poartă o mantie albăstrui închisă cu mânecute și flori stilizate aurii. Ambele pe care sunt indicate cu negru și culoare peste culoare. În partea superioară, pe care este scris cu litere albe în slavonă:

Inscriptiile care indică detaliile scenei sunt făcute cu litere roșii în slavonă, pe fond de aur.

„МИЛОУИТОАРЕ ”

și monogramele personajelor sunt făcute cu litere roșii în slavonă, pe fond albastru. Tot cu aceleași caractere, în partea inferioară, este anul:

„АФМГ ”

ând (il. 301)

Timișoara, inv. 6006
ni (jud. Caraș-Severin)

ografia lui *Iisus pe tron*, această
lorului îl înfățișează tronând,
în stânga un toiag subțire cu

ГЕЛ ПРЕДТЕЧА "

cu inscripția, cu negru pe alb, în
) . El poartă o melotă ocru-brun
verde-închis decorată bogat cu
apului are un nimb de aur cu
care este așezat sfântul este de
ornamentat. Fondul icoanei, în
astră, cu nori de aur pe care este

ă cu treceri mai puțin gradate,
lor de culoare, de la brun pentru
luminate. Faldurile veșmintelor
e culoare.
e un profil în trei trepte.
i tempera pe un strat de grund,
ei, având pe spate două traverse

rin analogie cu icoanele *Sfântul*
ași colecție.

-736; I.B. Mureșianu, *Colecția*,

12)

ianiei, inv. 1143/4793
sca (jud. Caraș-Severin)

zătorul este redată frontal. El
imation verde-închis. Cu mâna
ângă ține un toiag alb cu cruce.
rnisat și pare aurită. Pe fondul
dreaptă, jos, cu litere negre, în
lizibilă, și anul:

ВУЧА ЦОА ПЫРА
РЬ...АУНЕ "(1755)

ară este roșiatic. Inscripția care
ă cu litere negre pe fond roșu:

prin treceri, destul de bruște, de

la brun-verzui pentru umbre, la ocru și roșu pentru părțile luminate.
Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru și culoare peste culoare.
Rama icoanei, lăsată din grosimea lemnului, este acoperită de o
foiță de metal alb, care prin vernisare pare aurie. Pe margini este o
dungă roșie.
Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund,
are ca suport o scândură de tei fără traverse pe spate.
În biserică se află icoana *Cuvioasei Paraschiva*, pereche cu cea
a lui Ioan Botezătorul.

166. Bunavestire (il. 303)

Banat, secolul XVIII
Muzeul Mitropoliei Banatului, inv. 5817
Provine de la Biserica din Stamora Română (jud. Timiș)
Dimensiuni 82 x 63 x 2,5 cm

Pe fundalul unor arhitecturi stilizate de culoare roșie și ocru, se
desfășoară clasică scenă în care Arhanghelul Gavriil binecuvântează
cu dreapta (în loc de semnul vorbirii), având în mâna stângă un buchet
de crini – simbol al purității. El este înaripat și poartă un hiton roșu
înflorat cu puncte albe și un himation verde-albăstrui-închis. Maica
Domnului în picioare, în fața unui jilt, face cu mâna dreaptă un gest al
vorbirii, iar cea stângă este lăsată în jos. Ea poartă o palla verde-
albăstrie-închisă cu mânecute roșii și un maforion roșu decorat cu
flori stilizate aurii. Ambele personaje au nimburi ocru cu o dungă
roșie pe margini. În partea superioară, printre arhitecturi stilizate se
vede fondul albastru, pe care este scris în slavonă cu litere albe:

„БЛАГОВЕЩЕНІЕ БОГОРОДІЦИ”

(*Bunavestire a Născătoarei de Dumnezeu*).
Valorația carnației este realizată prin suprapunerea straturilor de
culoare de la brun pentru umbre, la ocru pentru părțile luminate.
Luminile sunt puse în pete mari.
Rama icoanei este în relief triplu, cel de pe margini are o dungă
roșie.
Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport un strat
de grund peste două scânduri de lemn întărite pe spate cu două
traverse.

Bibliografie
I.B. Mureșianu, *Colecția*, p. 44, cat. 160, fig. 18.

167. Maica Domnului Miluitoarea (il. 304)

Transilvania, 1743
Muzeul Banatului, Timișoara, inv. 985.

Semifigura Maicii Domnului este redată frontal. Pe mâna sa
stângă ea îl ține pe Iisus-copil, iar cu cea dreaptă arată spre el. Ea
poartă o rochie verde cu flori albe, un văl gri-albăstrui și un maforion
roșu peste care are o coroană de aur. Iisus are un himation albastru-
verzui înflorat, cu un clavus de aur și un himation ocru. El
binecuvântează cu mâna dreaptă, iar în cea stângă ține un rotulus.
Nimburile sunt de aur, având pe margini dungă roșii și puncte albe.
Fondul navei este albastru.
Inscripțiile care indică denumirea icoanei:

„МИЛХИТОАРЕ”

și monogramele personajelor sunt făcute cu litere chirilice, albe, pe
fond albastru. Tot cu aceleași caractere, în partea stângă, în dreptul
umărului Fecioarei, este anul:

„АФМГ”

(1743), iar în partea dreaptă, deasupra capului lui Iisus:

„ТОАДЕР. КУ...”

probabil numele donatorului; din numele zugravului se distinge doar:

„ІОАН ЗУГРАВ (УЛ)”

Valorația carnației este realizată prin suprapunerea succesivă a
straturilor de culoare, de la brun pentru umbre, la ocru și roșu pu-
ternic pentru părțile luminate. Cutele hainelor sunt indicate cu negru,
alb și brun.
Rama suprapusă nu se păstrează.
Stratul pictural, realizat în culori tempera, are ca suport o
singură scândură din lemn de tei și un strat de grund. Pe spate, blatul
este întărit la mijloc cu o traversă.

Bibliografie
Cu toate că există un catalog al *Expoziției de Artă Feudală*
deschisă la Timișoara în 1969, precum și un catalog al *Galeriei*
Maițe Sârboche cu icoane din Banat, în anul 1971, la Novi Sad,
datele despre icoane sunt atât de sumare, încât nu se poate preciza o
anumită icoană.

168. Bunavestire – Uși Împărătești (il. 305)

Banat, 1745
Grigorie Zugravul
Muzeul Național de Artă al României, inv. 1172/4822
Provine de la Biserica din Drinova (jud. Timiș)
Dimensiuni 118 x 68 x 2,7 cm (ambele batante)

Pe suprafața ambelor batante ale Ușii Împărătești sunt repre-
zențați: Bunavestirea și Apostolii Petru și Pavel, în partea superioară.
Principala scenă îl înfățișează pe Arhanghelul Gavriil care, cu mâna
dreaptă, face semnul vorbirii, iar în mâna stângă ține flori de crin,
având aripi de culoare ocru-brun, o tunică verde înflorată și mantie
roșie, precum și pe Maica Domnului torcând, care stă în picioare în
fața unui tron cu pernă albastră, ornată. Ea poartă o palla verde-
albăstrui înflorată, cu mânecute roșii și un maforion roșu. În partea
superioară a ușilor sunt semifigurele apostolilor – Sfântul Petru, în
tunică albastră înflorată și himation ocru-brun, ținând două chei în
mâna stângă, și Apostolul Pavel, în tunică albastră înflorată și
himation roșu, ținând în dreapta o spadă, iar în mâna stângă –
Evangelhia. Nimburile personajelor sunt aurii. Fondul este de
culoare albastră, cu stelute alb-ocru, iar în partea de jos – roșu-brun
tot înstelat. Inscripția care indică scena și apostolii sunt în limba
slavonă cu litere albe. În partea de jos, pe fond roșu-brun este
inscripția cu alb:

„ГРІГОРІЕ ЗУГРАФ”

(la picioarele Arhanghelului) și anul 1745 (la picioarele Maicii
Domnului). O dungă roșie încadrează întreaga compoziție.
Valorația carnației este realizată prin treceri fine, de la brun
pentru umbre, la ocru și roz pentru părțile luminate, acestea din urmă
sunt translucide, acuate. Faldurile veșmintelor sunt indicate
culoare peste culoare, contururile cu negru.
Rama ușilor este indicată cu dungă roșie, iar apostolii sunt
delimitați de scena principală prin două șipci.
Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund,
are ca suport două blaturi din lemn de tei, întărite pe spate de câte
două traverse semiîngropate.

Bibliografie
I.B. Mureșianu, *Aspecte*, pp. 424-425; I.B. Mureșianu, *Colecția*,
pp. 13, 57, cat. 348, fig. 136; Al. Efremov, *Comori*, p. XXXIV, cat.
184.

169. Arhanghelul Mihail (il. 306)

Banat, mijlocul secolului XVIII
Muzeul Național de Artă al României, inv. 1163/4813
Provine de la Biserica din Lățunaș (jud. Timiș)
Dimensiuni 79 x 62,5 x 2,7 cm

Semifigura Arhanghelului se detașează cu eleganță de pe un fond gri-albăstrui înstelat. În mână dreaptă ține o spadă de culoare gri, iar în cea stângă o oglindă (*zerțelo*) cu inscripții (cu negru), indicând monograma lui Iisus și simbolul victoriei – NIKA. El poartă o tunică ocră-brun, platoșă argintie, o mantie brun-roșcat cu ornamente albe și aripi de culoare ocră. În jurul capului are un nimf din foiță de metal alb. Inscripția care indică numele este scrisă cu alb, în slavonă:

„АРХИСТРАТИГ МИХАИЛ”

Valorația carnației este realizată prin treceri fine, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roz la părțile luminate. Nasul este conturat cu verzui și roșu-pal, iar pleoapele cu roșu-pal. Faldurile veșmintelor sunt subliniate cu negru-brun și culoare peste culoare. Tonurile sunt transparente, acurelate.

Rama icoanei este suprapusă și are un profil triplu. Este de culoare verde.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport două blaturi inegale din lemn de tei, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 10, 13, 50, cat. 244, fig. 62.

170. Iisus Pantocrator (il. 308)

Banat, mijlocul secolului XVIII
Colecția Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4596
Provine de la Biserica din Turnu-Ruieni (jud. Caraș-Severin)
Dimensiuni 68 x 54,5 x 3 cm

Semifigura lui Iisus se detașează de pe un fond roșu-cărămiziu stins, presărat cu stelute alb-ocru. El binecuvântează cu dreapta, iar cu mâna stângă susține o Evanghelie deschisă, pe care, în limba slavonă, cu litere negre, pe fond alb, este textul *Eu sunt Păstorul cel bun...* (Ioan, 10, 14). El poartă un hiton ocră cu ornamente florale și clavus argintat cu elemente florale și un himation albastru-deschis-pal. În jurul capului, aureola este din foiță de metal alb.

Valorația carnației este realizată prin treceri fine de la brun pentru umbre, la ocră și roz pentru părțile luminate. Nasul și pleoapele sunt subliniate cu roșu-pal. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru și culoare peste culoare. Tonurile sunt transparente, acurelate.

Rama icoanei, din care s-a păstrat doar un fragment în partea stângă, este suprapusă și are un triplu profil.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund subțire, are ca suport trei scânduri din lemn de tei, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Aspecte*, fig. pp. 424-425; I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 10, 35, cat. 27, fig. 5.

171. Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului (il. 309)

Banat, mijlocul secolului XVIII
Colecția Mitropoliei Banatului, Timișoara, inv. 4595
Provine din colecția fostei episcopii a Caransebeșului (jud. Caraș-Severin)
Dimensiuni 70 x 56,5 x 2,3 cm

Semifigura sfântului se detașează de pe un fond roșu-cărămiziu stins, presărat cu stele alb-ocru. Înaintemergătorul poartă o melotă

ocru-brun și un himation albastru-deschis. Cu mâna dreaptă binecuvântează, iar cu cea stângă ține un rotulus desfășurat pe care, cu litere slavone negre, în limba română scrie:

„ПОКАЇЦІВА ...”

(Matei, 3, 2). În partea de sus, cu litere albe, în slavonă este indicat numele sfântului. Aripile sfântului sunt de culoare ocră. Nimbul ce-l înconjoară capul este din foiță de metal alb.

Valorația carnației este realizată prin treceri fine, de la brun-oliv pentru umbre, la ocră și roz pentru părțile luminate. Nasul și pleoapele sunt subliniate cu roșu. Faldurile veșmintelor sunt indicate cu negru și culoare peste culoare. Tonurile sunt transparente, acurelate.

Rama este suprapusă, având un profil triplu.

Stratul pictural, realizat în culori tempera pe un strat de grund, are ca suport două scânduri din lemn de brad, întărite pe spate cu două traverse semiîngropate.

Bibliografie

I.B. Mureșianu, *Colecția*, pp. 13, 14, 51, cat. 256, fig. 74.

ABREVIERI

BCMI – *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, București.

BMI – *Buletinul Monumentelor Istorice*, București.

RRHA – *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, București.

SCIA – *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, București.

SMIM – *Studii și Materiale de Istorie Medie*, București.

BIBLIOGRAPHIE

Acrabova-Jandova, *Icoana*
Iv. Acrabova-Jandova, *Icoana*
Sofia, Sofia, 1966.

Alexandrescu, *Memorial*
Grigore Alexandrescu, *Memorial*
peste Olt), Biblioteca pentru

Alexianu, *Ev Mediu*
Al. Alexianu, *Acest Ev Mediu*
București, 1973.

Ananieva, Bekeneva, Log
T.A. Ananieva, N.G. Bekeneva,
în secolele XVII-XVIII. Cău

Andreescu, *Un pictor necunoscut*
Ștefan Andreescu, „Un pictor necunoscut”
lea: Andrei zugravul”, în *M*
356 și urm.

Atanasescu, *Tâmpla Crasna*
I.L. Atanasescu, „Adevărul
Crasna”, în *Mitropolia Olte*

Babić, *L'iconographie*
Gordana Babić, „L'iconographie
l'Acatiste de la Vierge à C
vizantinološkog Instituta, X
189.

Balș, *Sfântul Munte*
Gh. Balș, „Notiță despre ar
BCMI, VI, 1913, pp. 1-49.

Balș, *Ștefan cel Mare*
Gh. Balș, „Bisericile lui Ștefan cel Mare”
1925.

Balș, *Veacul al XVI-lea*
Gh. Balș, *Bisericile și mănăstirile din veacul al XVI-lea. 1527-1582*, Bucur

Balș, *Zugravi*
Gh. Balș, „Zugravi moldoveni”
61, p. 141.

Balș, *Maica Domnului*
Gh. Balș, *Maica Domnului în arta moldovenească din veacul al XVI-lea*

Balș, *Secolele XVII-XVIII*
Gh. Balș, *Bisericile moldoveni din secolele XVII-XVIII*
al XVIII-lea, București, 19

Balș, Nicolescu, *Neamțul*
Ștefan Balș, Corina Nicolescu,
1958.

Bank, *L'art bizantin*
A.V. Bank, *L'art bizantin en Roumanie*
Sovietique, 1965.

u-deschis. Cu mâna dreaptă
e un rotulus desfășurat pe care,
ână scrie:

re albe, în slavonă este indicat
nt de culoare ocru. Nimbul ce-i
tal alb.

prin treceri fine, de la brun-oliv
ru părțile luminate. Nasul și
durile veșmintelor sunt indicate
. Tonurile sunt transparente,

profil triplu.
i tempera pe un strat de grund,
n de brad, întărite pe spate cu

, 14, 51, cat. 256, fig. 74.

entelor Istorice, București.
ice, București.
de l'Art, București.
Artei, București.
e Medie, București.

BIBLIOGRAFIE

Acrabova-Jandova, *Icoanele*

Iv. Acrabova-Jandova, *Icoanele din Muzeul arheologic din Sofia*, Sofia, 1966.

Alexandrescu, *Memorial de călătorie*

Grigore Alexandrescu, *Memorial de călătorie (Mănăstirile de peste Olt)*, Biblioteca pentru toți, București (f.a.).

Alexianu, *Ev Mediu*

Al. Alexianu, *Acest Ev Mediu românesc*, Ed. Meridiane, București, 1973.

Ananieva, Bekeneva, Loghinova, *Pictura rusă*

T.A. Ananieva, N.G. Bekeneva, A.S. Loghinova, *Pictura rusă în secolele XVII-XVIII. Catalog de expoziție*, Leningrad, 1977.

Andreescu, *Un pictor necunoscut*

Ștefan Andreescu, „Un pictor necunoscut din veacul al XVI-lea: Andrei zugravul“, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 3-4, 1971, p. 356 și urm.

Atanasescu, *Tâmpla Crasnei*

I.L. Atanasescu, „Adevăruri privind tâmpla bisericii Schitului Crasna“, în *Mitropolia Olteniei*, IX, nr. 3-4, 1957.

Babić, *L'iconographie*

Gordana Babić, „L'Iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie)“, în *Zbornik Radova vizantinološkog Instituta*, XIV-XV, Belgrad, 1973, pp. 173-189.

Balș, *Sfântul Munte*

Gh. Balș, „Notiță despre arhitectura Sfântului Munte“, în *BCMI*, VI, 1913, pp. 1-49.

Balș, *Ștefan cel Mare*

Gh. Balș, „Bisericile lui Ștefan cel Mare“, în *BCMI*, XVIII, 1925.

Balș, *Veacul al XVI-lea*

Gh. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea. 1527-1582*, București, 1928.

Balș, *Zugravi*

Gh. Balș, „Zugravi moldoveni“, în *BCMI*, XXII, 1929, fasc. 61, p. 141.

Balș, *Maica Domnului*

Gh. Balș, *Maica Domnului Îndurătoarea în bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1930.

Balș, *Secolele XVII-XVIII*

Gh. Balș, *Bisericile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933.

Balș, Nicolescu, *Neamț*

Ștefan Balș, Corina Nicolescu, *Mănăstirea Neamț*, București, 1958.

Bank, *L'art bizantin*

A.V. Bank, *L'art bizantin dans les musées de l'Union Soviétique*, 1965.

Barbu, *Pictura murală*

Daniel Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Ed. Meridiane, București, 1986.

Barnea, *Tetraevanghelul*

Ioan Barnea, „Tetraevanghelul de la Căldărușani“, în *BCMI*, XXXVII, 1944, fasc. 119-122.

Barnea, *Cultura*

Ioan Barnea, „Cultura în cuprinsul mitropoliei Ungrovlahiei. Artele“, în *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 7-10, 1959.

Barnea, Iliescu, Nicolescu, *Cultura bizantină*

Ioan Barnea, Octavian Iliescu, Corina Nicolescu, *Cultura bizantină în România*, București, 1971.

Bălan, *Bistrița*

Ioanichie Bălan, ierodiacon, „Mănăstirea Bistrița“, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1977.

Bălașa, *Topolnița*

D. Bălașa, „Contribuție la istoricul schitului Topolnița“, în *Mitropolia Olteniei*, IX, 1957, pp. 825-830.

Bătrâna, *Mănăstirea Cotmeana*

Lia Bătrâna, Adrian Bătrâna, „Date noi cu privire la evoluția bisericii fostei mănăstiri Cotmeana“, în *Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă*, nr. 1, 1975.

Berza, *Teodor Mărișescul*

Mihail Berza, „Trei tetraevanghele ale lui Teodor Mărișescul în Muzeul istoric de la Moscova“, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, pp. 589-639.

Beza, *Biblioteci la Athos*

Marcu Beza, „Biblioteci mănăstirești la Muntele Athos“, extras din *Academia Română. Memoriile secției literare*, seria III, tom VII.

Beza, *Sinai și Sf. Sava*

Marcu Beza, „Urme românești la Muntele Sinai și la mănăstirea Sf. Sava“, în *Boabe de grâu*, III (1932), pp. 449-465.

Beza, *Biblioteci*

Marcu Beza, „Biblioteci mănăstirești în Palestina, Cipru și Muntele Sinai“, în *Analele Academiei Române, Memorii, Secția lit.*, seria III, tom VI (1932-1934), pp. 207-215.

Beza, *Urme*

Marcu Beza, *Urme românești în răsăritul ortodox*, București, 1935.

Bilciurescu, *Monastirile*

Ștefan Bilciurescu, *Monastirile și bisericile din România cu mici notițe istorice și gravuri*, Culese de... , București, 1898.

Bobulescu, *Zugravi*

C. Bobulescu, „Zugravii Pârvul Mutu, Constantinos Grecul (1682-1735) și Nifon Udrescu starețul mănăstirii Secului (1657-1765) cu autobiografia lui Ghenadie Pârvulescu arhimandritul“, în *Arhiva românească*, an V, 1940, pp. 103-156.

Bodogae, Ajutoarele

Teodor Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sf. Munte Athos*, Sibiu, 1941.

Bogdanović, Djurić, Medaković, Chilandar

D. Bogdanović, V.J. Djurić, D. Medaković, *Chilandar*, Belgrad, 1978.

Boschkov, La peinture bulgare

A. Boschkov, *La peinture bulgare des origines en XIX^e siècle*, Ed. Bourgers, Recklinghausen, 1974.

Bozhkov, Chernev, Sofia

Atanas Bozhkov and Choudomir Chernev, *National Art Gallery*, Sofia, Bulgarski Houdozhnik Publishing House, 1966.

Braniște, Teologia icoanelor

Ene Braniște, „Teologia icoanelor”, în *Studii Teologice*, nr. 3-4/1952, pp. 175-201.

Braniște, Patriarhii

Marin Braniște, „Patriarhii de Constantinopol prin țările române în a doua jumătate a secolului al XVII-lea”, în *Mitropolia Olteniei*, an X (1958), pp. 57-58.

Brătulescu, Elemente profane

Victor Brătulescu, „Elemente profane în pictura religioasă”, în *BCMI*, XXVII, 1934, fasc. 80, pp. 49-67.

Brătulescu, Călimănești

Victor Brătulescu, *Călimănești și monumentele istorice din împrejurimi*, București, 1934.

Brătulescu, Transilvania

Victor Brătulescu, „Biserici din Transilvania”, în *BCMI*, XXX, 1937.

Brătulescu, Arta veche

Victor Brătulescu, „Arta veche românească”, în *Artă și tehnică grafică*, 1938, caiet 4-5, pp. 67-89.

Brătulescu, Miniaturi

Victor Brătulescu, *Miniaturi și manuscrise din Muzeul de Artă Religioasă*, București, 1939.

Brătulescu, Polovragi

Victor Brătulescu, „Mănăstirea Polovragi”, în *BCMI*, XXXIII, 1940, fasc. 106, pp. 5-34.

Brătulescu, Icoane românești

Victor Brătulescu, „Icoane românești”, în *BCMI*, XXXIII, 1940, fasc. 106.

Brătulescu, Curtea de Argeș

Victor Brătulescu, *Curtea de Argeș*, București, 1941.

Brătulescu, Maramureș

Victor Brătulescu, „Biserici din Maramureș”, în *BCMI*, XXXIV, 1941.

Brătulescu, Frescele

Victor Brătulescu, *Frescele din biserica lui Neagoe de la Curtea de Argeș*, București, 1942.

Brătulescu, Snagov

Victor Brătulescu, „Mănăstirea Snagov”, în *Biserica Ortodoxă Română*, LXXII (1954), pp. 258-282.

Brătulescu, Zugravi

Victor Brătulescu, „Zugravi de biserici din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea”, în *Glasul Bisericii*, an XVIII (1959), pp. 269-281.

Brătulescu, Constantinos

Victor Brătulescu, „Zugravul Constantinos”, în *Mitropolia Olteniei*, an XIII (1961), pp. 688-698.

Brătulescu, Icoanele de familie

Victor Brătulescu, „Icoanele de familie ale lui Neagoe Basarab”, în *Biserica Ortodoxă Română*, LXXIX (1961), pp. 775-784.

Brătulescu, Sinaia

Victor Brătulescu, „Elemente de artă picturală și sculpturală la biserica mănăstirii Sinaia”, în *Glasul Bisericii*, an XXI (1962), pp. 727-739.

Brătulescu, Dobromir

Victor Brătulescu, „Zugravul Dobromir”, în *Mitropolia Olteniei*, an XV (1963), pp. 362-370.

Brătulescu, Sucevița

Victor Brătulescu, „Pictura Suceviței și datarea ei”, în *Mitropolia Moldovei*, nr. 5-6, 1964, pp. 206-228.

Bréhier, L'Art chrétien

Louis Bréhier, *L'Art chrétien et son développement iconographique*, Paris, 1928.

Broker, Jaksch, Ikonen

G. Broker, Thea Jaksch, *Ikonen* (catalog), Berlin (f.a.).

Bulat, Din domnia

T.G. Bulat, „Din domnia voievodului Neagoe al IV-lea Basarab”, în *Închinare lui N. Iorga*, Cluj, 1931.

Bulat, Neagoe Basarab

T.G. Bulat, *Personalitatea religioasă a voievodului Neagoe Basarab al IV-lea* (teză de doctorat), Ed. Scrisul Românesc, Craiova (f.a.).

Bulgakov, Icoana

Serghei Bulgakov, *Icoana și cinstirea icoanelor* (în rusă), Paris, 1931.

Buluță, Craia, Manuscrise miniate

Gh. Buluță, Sultana Craia, *Manuscrise miniate și ornate în epoca lui Matei Basarab*, București, 1984.

Burada, Athos

T. Burada, „O călătorie la Muntele Athos”, în *Revista pentru Istorie, Arheologie și Filologie*, II, 1883.

Busuiocanu, Icoanele

Alexandru Busuiocanu, „Icoanele vechi românești”, în *Ramuri*, XXIII (1929), nr. 1, Craiova.

Buzatu, Păstrarea monumentelor

D. Buzatu, „Păstrarea monumentelor de artă bisericească”, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 1-2, 1965.

Cantemir, Descrierea Moldovei

Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae. Descrierea Moldovei*, trad. de G. Guțu, comentariu istoric N. Stoicescu, București, 1973.

Cartoian, Istoria

Nicolae Cartoian, *Istoria lit*, Minerva, București, 1980.

Caselli, Elefterie

D. Caselli, „Icoana de minu Sf. Elefterie”, în *Gazeta mu*, 5 iulie.

Catalog, Geneva

L'art du peuple Roumain. C, de Geneve, Musée Rath, Ge

Catalog, Paris

Exposition de l'Art Roumain des Oeuvres exposées, Musé

Catalog Toma Stelian

Muzeul Toma Stelian. Catal, București, 1927.

Cândeș, Messages

Virgil Căndeș, „Messages d Beyrouth, 1969.

Căndeș, Rațiunea

Virgil Căndeș, *Rațiunea do*, 1979.

Căndeș, Simionescu, Mon

V. Căndeș, C. Simionescu, .

Căndeș, Mărturii

Virgil Căndeș, *Mărturii rom*, București, 1991.

Cennino Cennini, Tratatul

Cennino Cennini, *Tratatul a*, Ed. Dimitrie Belizarie, Bucu

Cennino Cennini, Tratatul

Cennino Cennini, *Tratatul a*, București, 1977.

Chatzidakis, Icônes

Manolis Chatzidakis, *Icônes la Collection de l'Institut H*, Veneția, 1962.

Chatzidakis, Djurić, Collec

Manolis Chatzidakis, *Vojisl collections Suisses*, Geneva.

Chatzidakis, Icônes au Lib

Manolis Chatzidakis, „Les i Liban”, în *Icônes Melkites*, l

Chatzidakis, Ikonostas

Manolis Chatzidakis, „Ikon Byzantinischen Kunst, Band

Chatzidakis, Ecole crétoise

Manolis Chatzidakis, *Les de question de l'école dite italo*, pp. 169-211.

ici din secolul al XVIII-lea
a XVIII (1959), pp. 269-281.

antinos“, în *Mitropolia*
98.

ilie ale lui Neagoe
nână, LXXIX (1961),

ă picturală și sculpturală
asul Bisericii, an XXI

mir“, în *Mitropolia*
0.

ei și datarea ei“,
54, pp. 206-228.

développement

atalog), Berlin (f.a.).

ui Neagoe al IV-lea
Cluj, 1931.

ă a voievodului Neagoe
i, Ed. Scrisul Românesc,

ea icoanelor (în rusă),

ise miniate și ornate în
, 1984.

Athos“, în *Revista pentru*
1883.

vechi românești“, în
a.

r de artă bisericească“,
i,

aviae. Descrierea
riu istoric N. Stoicescu,

Cartojan, *Istoria*

Nicolae Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, Ed.
Minerva, București, 1980.

Caselli, *Elefterie*

D. Caselli, „Icoana de minuni făcătoare din biserica
Sf. Elefterie“, în *Gazeta municipală*, an V (1936), nr. 231,
5 iulie.

Catalog, *Geneva*

*L'art du peuple Roumain. Catalogue de l'exposition
de Geneve*, Musée Rath, Geneva, 1925.

Catalog, *Paris*

*Exposition de l'Art Roumain ancien et moderne. Catalogue
des Oeuvres exposées*, Musée du Jeu de Paume, Paris, 1925.

Catalog Toma Stelian

Muzeul Toma Stelian. Catalog întocmit de G. Olszewski,
București, 1927.

Cândea, *Messages*

Virgil Cândea, „Messages de l'icône“, în *Ikônes Melkites*,
Beyrouth, 1969.

Cândea, *Rațiunea*

Virgil Cândea, *Rațiunea dominantă*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca,
1979.

Cândea, Simionescu, *Mont Athos*

V. Cândea, C. Simionescu, *Mont Athos*, București, 1979.

Cândea, *Mărturii*

Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare*, vol. I,
București, 1991.

Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*

Cennino Cennini, *Tratatul de pictură al lui Cennino Cennini*,
Ed. Dimitrie Belizarie, București, 1936.

Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*

Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, Ed. Meridiane,
București, 1977.

Chatzidakis, *Ikônes*

Manolis Chatzidakis, *Ikônes de Saint-Georges des Grecs et de
la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Ed. H. Pozza,
Veneția, 1962.

Chatzidakis, Djurić, *Collections Suisses*

Manolis Chatzidakis, Vojislav Djurić, *Les icônes dans les
collections Suisses*, Geneva, 1968.

Chatzidakis, *Ikônes au Liban*

Manolis Chatzidakis, „Les icônes grecques postbyzantines au
Liban“, în *Ikônes Melkites*, Beyrouth, 1969.

Chatzidakis, *Ikonostas*

Manolis Chatzidakis, „Ikonostas“, în *Reallexikon zur
Byzantinischen Kunst*, Band III, Stuttgart, 1973, pp. 326-354.

Chatzidakis, *Ecole crétoise*

Manolis Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la
question de l'école dite italogrecque* (extras), Veneția, 1974,
pp. 169-211.

Chatzidakis, *Essai*

Manolis Chatzidakis, „Essai sur l'école dite «Italogrecque».
Précédé d'une note sur les rapports de l'art venetien avec l'art
crétois jusqu'à 1500“, în *Venezia e il Levante fino al secolo*
XV, a cura di Agostino Pertusi, vol. II, *Arte, Letteratura,
Linguistica*, Leo S. Olschki Editore, Florența, 1974.

Chatzidakis, *Patmos*

Manolis Chatzidakis, *Icoane din Patmos* (în greacă), Atena,
1977.

Chatzidakis, *Ikôns*

Manolis Chatzidakis, *Byzantine Museum, Athènes – Ikôns*,
Apollo Editions (f.a.).

Chihaia, *Câteva note*

Pavel Chihaia, „Câteva note de istoria artei pe marginea
Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie“, în
SCIA, Seria Arta Plastică, XVIII, nr. 2, 1971.

Chihaia, *Cu privire la Învățăture*

Pavel Chihaia, „Cu privire la «Învățăture» și la câteva momente
din vremea lui Neagoe Basarab“, în volumul omagial, *Neagoe
Basarab. La 460 de ani de la urcarea sa pe tronul Țării
Românești*, publicat la Societatea culturală „Neagoe Basarab“,
din Curtea de Argeș, Ed. Minerva, 1972.

Chihaia, *Din cetățile de scaun*

Pavel Chihaia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*,
Ed. Meridiane, București, 1974.

Chypre, *Catalog*

Trésors de Chypre, Catalog, Geneva, 1968.

Cocora, *Scoala de la Buzău*

Gabriel Cocora, „Școala de zugrăvi de la Buzău“, în
Biserica Ortodoxă Română, nr. 3-4, 1964, pp. 336-372 + 6 fig.

Colimas, *În legătură cu politica balcanică*

A.H. Colimas, „În legătură cu politica balcanică a lui Vlaicu
Vodă“, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 9-12/1970, pp. 973-985.

Constantinescu, *Putna*

N. Constantinescu, *Mănăstirea Putna*, Ed. Meridiane, 1967.

Cornean, *Monografia*

Nicolae Cornean, *Monografia eparhiei Caransebeșului*,
Caransebeș, 1940.

Corović-Ljubinković, *Ohrid*

M. Corović-Ljubinković, „Quelques icônes d'Ohrid des XIII^e
et XIV^e siècle“, în *Yougoslavie*, 1952, *La Macédonie*.

Corović-Ljubinković, *Simion și Sava*

M. Corović-Ljubinković, „Iz problem iconografii srpskih
sveatitelea Simeona i Save“, în *Starinar*, VII-VIII, 1956-1957
(în sârbă).

Cosma, *Pictura românească din Banat*

Aurel Cosma, *Pictura românească din Banat de la origine
până azi*, Timișoara, 1940.

Costea, *Unpublished works*

Constanța Costea, „Unpublished works to complete the
catalogue of Wallachian painting in the sixteenth century“,
în *Revue Roumanie d'Histoire de l'Art*, XXII, 1990.

Costea, Un exemplu

Constanța Costea, „Un exemplu de artă paleologă în România”, extras din *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A.D. Xenopol”*, XXVI/1, 1989, Iași, pp. 381-382.

Crețeanu, Valea Coșustei

Radu Crețeanu, „Bisericile de zid de pe valea Coșustei”, în *Mitropolia Olteniei*, an XIII (1961), pp. 474-497.

Crețeanu, Mănăstirea Dintr-un Lemn

Radu Crețeanu, *Mănăstirea Dintr-un Lemn*, Ed. Meridiane, București, 1966.

Crețeanu, Ștefan I

Radu Crețeanu, „Un egumen al Tismanei: Mitropolitul Ștefan I al Ungrovlahiei”, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 1-3, 1977, pp. 120-139.

Crețulescu, Notiță

Narcis Crețulescu, „Notiță pentru sfânta icoană Maica Domnului din biserica mare din sfânta mănăstire Neamț, 1665-1907”, în *Arhiva*, XIX, 1908, nr. 5, pp. 233-235.

Cristache-Panait, Dimitriu, Biserici

Ioana Cristache-Panait, arh. Florica Dimitriu, „Bisericile de lemn ale Banatului”, Timișoara, 1971, extras din *Mitropolia Banatului*, XXI (1971), nr. 10-12.

Cristache-Panait, Contribuții

Ioana Cristache-Panait, „Contribuții la cunoașterea picturii bănățene din bisericile de lemn de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea”, în *SCIA*, seria *Arta Plastică*, XIX, nr. 1, 1972.

Cristache-Panait, Rolul zugravilor

Ioana Cristache-Panait, „Rolul zugravilor de la sud de Carpați în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (secolul al XVIII-lea-prima jumătate a secolului al XIX-lea)”, în *SCIA*, seria *Arta Plastică*, XXXI, 1984.

Cristea, Hurezi

Gherasim Cristea (episcop), *Mănăstirea Hurezi*, Râmnicu Vâlcea, 1987.

Cristea, Iconografia

Miron Cristea, *Iconografia și întocmirile din interiorul bisericii răsăritene*, Sibiu, 1907.

Cristescu, Arnota

D. Cristescu, *Sfânta mănăstire Arnota*, Râmnicu Vâlcea, 1937.

Dan, Arbore

D. Dan, „Ctitoria hatmanului Luca Arbore”, în *BCMI*, XIX, 1926, fasc. 47.

Dan, Cehi

Mihail Dan, *Cehi, slovaci și români în secolele XIII-XVI*, Sibiu, 1944.

Demeny, Cartea

L. Demeny, „Cartea și tiparul promotori ai legăturilor culturale dintre Țările române în secolul al XVI-lea”, în *SMIM*, VI, 1973, pp. 91-109.

Deroko, Icoane din Constantinopol

A. Deroko, „A propos de l'icône de la Vierge de Beograd à Constantinople”, în *Starinar, Nova Seria*, tom III-IV (1952-1953), Belgrad, 1955, pp. 217-222 (cu rezumat în franceză).

Didron, Manuel

M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne Greque et Latine*, Paris, 1845.

Diehl, Manuel

Charles Diehl, *Manuel d'Art byzantin*, 2 vol., Paris, 1925, 1926.

Dionisie din Furna, Carte de pictură

Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1979.

Djurić, Catalog

Vojislav J. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrad, 1961.

Djurić, Dubrovnic

Vojislav J. Djurić, *L'école de peinture de Dubrovnik* (în sârbocroată cu rezumat în franceză), Belgrad, 1963.

Djurić, Morava

Vojislav J. Djurić, *La peinture de l'école de Morava*, Belgrad, 1968.

Djurić, Influences

Vojislav J. Djurić, „Influences de l'art vénétien sur la peinture murale en Dalmatie jusqu'à la fin du XV^e siècle”, în *Venezia e il Levante. Fino al secolo XV*, a cura di Agostino Pertusi, vol. II., Leo S. Olschki editore, Florența, 1974.

Djurić, Chatzidakis, Collections Suisses

V.J. Djurić, M. Chatzidakis, *Collections Suisses*.

Dobjanschi, Icoane maramureșene

Ana Dobjanschi, *Icoane maramureșene, în colecția Muzeului Național de Artă, secolele XVIII-XIX*, București, 1975.

Dobjaschi, Radu zugravul

Ana Dobjanschi, „Icoanele lui Radu Diaconu zugravu”, în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, nr. 1, 1975, pp. 52-56.

Dobjanschi, Iconari

Ana Dobjanschi, „Iconari transilvăneni din secolul al XVIII-lea”, în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, nr. 2, 1975.

Dobjanschi, Icoane maramureșene

Ana Dobjanschi, *Icoane maramureșene. Broșură – Catalog de expoziție*, Muzeul Național de Artă, 1975.

Dobjanschi, Zugravi bucureșteni

Ana Dobjanschi, „Nume de zugravi bucureșteni din secolul al XVIII-lea identificați în Colecția Secției de Artă veche românească a Muzeului Național de Artă”, în *Revista Muzeelor*, nr. 7, 1977.

Dobjanschi, Repertoriu

Ana Dobjanschi, *Iconari și pictori în colecția Secției de Artă veche românească a Muzeului Național de Artă* (Repertoriu manuscris).

Dobjanschi, Simion, Motive ornam

Ana Dobjanschi, Victor Simion, „Moldovenească a secolului al XVII-lea și Monumentelor”, nr. 2, 1978.

Dobjanschi, Simion, Vasile Lupu

Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Artă*, Ed. Meridiane, București, 1979.

Dobrescu, Oltenia

Nicolae Dobrescu, *Istoria Bisericii r*, timpul ocupației austriece (1716-17

Donat, Fundațiile Olteniei

Ion Donat, *Fundațiile religioase ale Mănăstiri și schituri*, Scrisul Român

Drăghiceanu, Catalog

Virgiliu Drăghiceanu, *Catalogul col*, Monumentelor Istorice, București, 19

Drăghiceanu, O icoană

Virgiliu Drăghiceanu, „O icoană din Nou din Suceava”, în *BCMI*, IX, 191

Drăghiceanu, Raport I

Virgiliu Drăghiceanu, „Monumente i din anul 1921”, în *BCMI*, XIV, 1921

Drăghiceanu, Comunicări

Virgiliu Drăghiceanu, „Comunicări. Sf. Gheorghe Nou”, în *BCMI*, XIX, 1

Drăghiceanu, Arnota

Virgiliu Drăghiceanu, „Comunicări. la Arnota - Vâlcea”, în *BCMI*, XXII,

Drăghiceanu, Raport II

Virgiliu Drăghiceanu, „Monumentele II-lea”, în *BCMI*, XXVI, 1933, fasc.

Drăghiceanu, Biserica Domnească

Virgiliu Drăghiceanu, „Biserica Dom de Argeș”, în *BCMI*, X-XVI, 1917-1

Drăghiceanu, Icoana lui Vladislav

Virgiliu Drăghiceanu, „Icoana lui Vla din Muntele Athos”, în *BCMI*, XIX, 1

Drăghiceanu, Demetrescu, Schitul

Virgiliu Drăghiceanu, arh. P. Demetr Argeș”, în *BCMI*, XVII, 1924, fasc. 4

Drăgotescu, Bîrlădeanu, Valea Bist

Marcel Drăgotescu, Dumitru Bîrlădea de pe Valea Bistriței, Ed. Meridiane.

Drăguț, Leșnic

Vasile Drăguț, „Biserica din Leșnic”.

Drăguț, Strei

Vasile Drăguț, „Biserica din Strei”, în

Drăguț, Zugravul Mihu

Vasile Drăguț, „Zugravul Mihu și ep nr. 2, 1966.

a Vierge
rinar, *Nova Seria*,
55, pp. 217-222

hrétienne Greque et

, 2 vol., Paris, 1925, 1926.

ă
Ed. Meridiane, București,

avie, Belgrad, 1961.

e de Dubrovnik
ă), Belgrad, 1963.

cole de Morava,

rt vénétien sur la peinture
XV^e siècle“, în *Venezia*
a di Agostino Pertusi,
nța, 1974.

isses
ons Suisses.

ne, în colecția Muzeului
, București, 1975.

Diaconu zugravu“, în
nr. 1, 1975, pp. 52-56.

ni din secolul
Monumentelor,

ne. Broșură – Catalog
ă, 1975.

ucureșteni din secolul
ecției de Artă veche
Artă“,

colecția Secției
ii Național de Artă

Dobjanschi, Simion, *Motive ornamentale*

Ana Dobjanschi, Victor Simion, „Motive ornamentale în arta moldovenească a secolului al XVII-lea“, în *Revista Muzeelor și Monumentelor*, nr. 2, 1978.

Dobjanschi, Simion, *Vasile Lupu*

Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Ed. Meridiane, București, 1979.

Dobrescu, Oltenia

Nicolae Dobrescu, *Istoria Bisericii române din Oltenia în timpul ocupației austriece (1716-1739)*, București, 1906.

Donat, *Fundațiile Olteniei*

Ion Donat, *Fundațiile religioase ale Olteniei. Partea I. Mănăstiri și schituri*, Scrisul Românesc, Craiova, 1937.

Drăghiceanu, *Catalog*

Virgiliu Drăghiceanu, *Catalogul colecțiilor Comisiunii Monumentelor Istorice*, București, 1913.

Drăghiceanu, *O icoană*

Virgiliu Drăghiceanu, „O icoană din scrinul sfântului Ioan cel Nou din Suceava“, în *BCMI*, IX, 1916, fasc. 33-34, pp. 21-24.

Drăghiceanu, *Raport I*

Virgiliu Drăghiceanu, „Monumente istorice din Oltenia. Raport din anul 1921“, în *BCMI*, XIV, 1921, fasc. 69, pp. 105-135.

Drăghiceanu, *Comunicări*

Virgiliu Drăghiceanu, „Comunicări. O veche icoană. Biserica Sf. Gheorghe Nou“, în *BCMI*, XIX, 1926, p. 88.

Drăghiceanu, *Arnota*

Virgiliu Drăghiceanu, „Comunicări. Pictorii lui Matei Basarab la Arnota - Vâlcea“, în *BCMI*, XXII, 1929, p. 138.

Drăghiceanu, *Raport II*

Virgiliu Drăghiceanu, „Monumentele Olteniei, Raportul al II-lea“, în *BCMI*, XXVI, 1933, fasc. 76.

Drăghiceanu, *Biserica Domnească*

Virgiliu Drăghiceanu, „Biserica Domnească din Curtea de Argeș“, în *BCMI*, X-XVI, 1917-1923.

Drăghiceanu, *Icoana lui Vladislav Vodă*

Virgiliu Drăghiceanu, „Icoana lui Vladislav Vodă aflată la Lavra din Muntele Athos“, în *BCMI*, XIX, 1926, fasc. 49, p. 123.

Drăghiceanu, Demetrescu, *Schitul Brădet*

Virgiliu Drăghiceanu, arh. P. Demetrescu, „Schitul Brădetul, Argeș“, în *BCMI*, XVII, 1924, fasc. 40, p. 72.

Drăgotescu, Bîrlădeanu, *Valea Bistriței*

Marcel Drăgotescu, Dumitru Bîrlădeanu, *Monumente istorice de pe Valea Bistriței*, Ed. Meridiane, București, 1970.

Drăguț, *Leșnic*

Vasile Drăguț, „Biserica din Leșnic“, în *SCIA*, X, nr. 2, 1963.

Drăguț, *Strei*

Vasile Drăguț, „Biserica din Strei“, în *SCIA*, XII, nr. 2, 1965.

Drăguț, *Zugravul Mihu*

Vasile Drăguț, „Zugravul Mihu și epoca sa“, în *SCIA*, XIII, nr. 2, 1966.

Drăguț, *Densuș*

Vasile Drăguț, „Un zugrav din Transilvania în secolul al XV-lea. Ștefan de la Densuș“, în *SCIA*, XIII, nr. 2, 1966.

Drăguț, *Hunedoara*

Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968.

Drăguț, *Arbore*

Vasile Drăguț, *Dragoș Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, București, 1969.

Drăguț, *Pictura din Transilvania*

Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970.

Drăguț, *Pictura românească*

Vasile Drăguț, V. Florea, D. Grigorescu, M. Mihalache, *Pictura românească în imagini*, Ed. Meridiane, București, 1970.

Drăguț, *Gura Sada*

Vasile Drăguț, „Picturile bisericii din Gura Sada“, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XLI, nr. 2/1972, pp. 63-66.

Drăguț, *Iconografie*

Vasile Drăguț, „Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania“, în *Pagini de veche artă românească*, vol. II, București, 1972, pp. 7-83.

V. Drăguț, *Humor*

Vasile Drăguț, *Humor*, Ed. Meridiane, București, 1973.

Drăguț, *Dicționar*

Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

Drăguț, *Arta românească*

Vasile Drăguț, *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev. Mediu, Renaștere, Baroc*, Ed. Meridiane, București, 1982.

Dufrenne, *L'Enrichissement*

Suzy Dufrenne, „L'Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle“, în *Symposium de Sopoçani*, Belgrad, 1967, pp. 35-46.

Dumitrescu, *Bolnița Bistriței*

Carmen Laura Dumitrescu, „Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița-Vâlcea“, în *SCIA*, XIX, 1972, nr. 2.

Dumitrescu, *Stănești-Vâlcea*

Carmen Laura Dumitrescu, „O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești-Vâlcea“, în *Pagini de veche artă românească*, vol. II, pp. 153-256, București, 1972.

Dumitrescu, *Pictura murală*

Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, Ed. Meridiane, București, 1978.

Dumitrescu, *Le voïevod donateur*

Carmen Laura Dumitrescu, „Le voïevod donateur de la fresque de Saint-Nicolae Domnesc (Argeș) et le problème de sa domination sur Vidin au XIV^e siècle“, în *Revue des Études Sud-Est Européennes*, tom. XVII, nr. 3, 1979.

Dumitrescu, Sculptura brâncovenească

Florentina Dumitrescu, „Trăsături specifice ale sculpturii în lemn brâncovenești“, în *Pagini de veche artă românească*, vol. II, pp. 257-305, București, 1972.

Ebersolt, Les arts somptuaires

J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923.

Efremov, Rumanian Art

Alexandru Efremov, *Rumanian Art Treasures* (catalog colectiv apărut în engleză, franceză, germană), Londra, Paris, Stuttgart, 1965-1966.

Efremov, Contribuții

Alexandru Efremov, „Contribuții la cunoașterea unor aspecte ale picturii de icoane pe lemn din Transilvania“ (text prescurtat), în volumul *Prima sesiune de comunicări științifice a muzeelor de artă*, București, 1966.

Efremov, Trei icoane

Alexandru Efremov, „Trei icoane maramureșene expuse în străinătate“, în *Revista Muzeelor*, nr. 2, 1966.

Efremov, Aspecte

Alexandru Efremov, „Aspecte ale picturii icoanelor pe lemn din sudul Transilvaniei“, în *Revista Muzeelor*, nr. 3, 1967.

Efremov, Două icoane

Alexandru Efremov, „Două icoane din prima jumătate a secolului al XVII-lea“, în *Revista Muzeelor*, nr. 2, 1968.

Efremov, Ion și Sofronie

Alexandru Efremov, „Ion și Sofronie zugravii mănăstirii Sucevița - pictori de icoane“, în *Revista Muzeelor*, nr. 6, 1968.

Efremov, Icoane de la Bistrița

Alexandru Efremov, „Icoane de la Bistrița Craioveților“, în *Revista Muzeelor*, nr. 5, 1969.

Efremov, Portrete

Alexandru Efremov, „Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească“, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 1, 1971.

Efremov, Probleme

Alexandru Efremov, „Probleme ale cristalizării stilului în pictura de icoane în secolul al XVI-lea și o «nouă» icoană din Epoca lui Neagoe Basarab“, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 3, 1971.

Efremov, Pictura Bistriței

Alexandru Efremov, „Pictura interioară din paraclisul mănăstirii Bistrița-Vâlcea“, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 3, 1972.

Efremov, Stelea

Alexandru Efremov, „Icoane de la mijlocul secolului al XVII-lea din biserica Stelea-Târgoviște“, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 1, 1973.

Efremov, Restaurarea

Alexandru Efremov, „Restaurarea picturii privită prin prisma istoricului de artă“, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 3, 1973.

Efremov, Primul peisaj

Alexandru Efremov, „Primul peisaj de concepție occidentală în pictura de icoane din Țara Românească“, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 1, 1974.

Efremov, Comori

Alexandru Efremov, „Catalog icoane“, în *Comori de artă românească*, București, 1980.

Efremov, Pictura de icoane - Matei Basarab

Alexandru Efremov, „Pictura de icoane în «Epoca lui Matei Basarab»“, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 7-9, 1982.

Egger, Ikonen

Gerhart Egger, *Späte griechische Ikonen*, Viena, 1970.

Elian, Les rapports

Alexandru Elian, „Les rapports byzantino-roumains“, în *Byzantinoslavica*, XIX, 1958, nr. 2, pp. 212-225.

Elian, Inscriptiile

Al. Elian, C. Bălan, H. Chirică, O. Diaconescu, *Inscriptiile medievale ale României. Orașul București*, vol. I, București, 1965.

Elian, Moldova și Bizanțul

Alexandru Elian, „Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea“, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1965.

Eller, Athos

Karl Eller, *Der heilige Berg Athos*, München, 1954.

Embiricos, L'Ecole Crétoise

Al. Embiricos, *L'Ecole Crétoise (Dernière phase de la peinture byzantine)*, Paris, 1967.

Enăceanu, Vizite

Ghenadie Enăceanu, *Vizite canonice însoțite de note istorico-arheologice. Anii 1890-1891*, București, 1892.

Evdokimov, L'art de l'icône

P. Evdokimov, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Paris, 1970.

Evliya Celebi, Seyahatname

Evliya Celebi, „Seyahatname (Cartea de călătorii)“, în *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

Felicetti-Liebenfels, Geschichte

W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonen-malerei*, Olten-Laussane, 1956.

Ferencz, Arad

Irma Ferencz, „Date cu privire la dezvoltarea picturii în orașul Arad și împrejurimi în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea“, în *Revista Muzeelor*, nr. 2, 1967.

Frický Bardějov

Alexander Frický, *Ikony z východného Slovenska. Catalog al expoziției de icoane din iunie-septembrie 1968 din Šarišske muzeum, din Bardějov*, Bratislava, 1968.

Frický, Ikony

Alexander Frický, *Ikony z východného Slovenska*, Košice, 1971.

Frunzetti, Pictori bănățeni

Ion Frunzetti, *Pictori bănățeni*, București, 1957.

Gavriil Protul, Viața Sf. Nă

Gavriil Protul, *Viața și traiul Constantinopolului*, trad. Tit

Gheorghescu, Mănăstirea I

Chesarie Gheorghescu (ierarh), *Mănăstirea I Lemn, Râmnicu Vâlcea*, 1971.

Ghika-Budești, Evoluția I

N. Ghika-Budești, „Evoluția Oltenia“, vol. II - „Vechiul s. XVI-lea“, în *BCMI*, XXIV, 1936.

Ghika-Budești, Evoluția III

N. Ghika-Budești, „Evoluția Oltenia“, vol. III - „Veacul a domnia lui Matei Basarab“, 1936.

Ghika-Budești, Evoluția IV

N. Ghika-Budești, „Evoluția Oltenia“, vol. IV - „Noul stil în BCMI, XXIX, 1936.

Giurescu, Istoria românilor

Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, ediția a IV-a, 1942-1946.

Giurescu, Târguri

Constantin C. Giurescu, *Târguri*, București, 1967.

Giurescu, Giurescu, Istoria

Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. II, București, 1976.

Giurescu, Pictura istorică

Dinu C. Giurescu, „Date asupra picturii de icoane în epoca feudală“, în *SCIA*, 1971.

Giurescu, Bisericanii

Dinu C. Giurescu, „Bisericanii din Țara Românească“, în *SCIA*, VIII, nr. 1, 1971.

Giurescu, Țara Românească

Dinu C. Giurescu, *Țara Românească*, Ed. Științifică, București, 1971.

Giglovan, Oproiu, Inscriptiile

Radu Giglovan, M. Oproiu, *Țara Românească*, I, Târgoviște, 1971.

Golescu, St. Georges

Marie Golescu, „Saint Georges en captivité par les infidèles“, fasc. 93, pp. 128-131.

Grabar, Bulgarie

André Grabar, *La peinture bulgare*, Paris, 1928.

Grabar, Influences

André Grabar, *Influences orientales*, Paris, 1928.

aj de concepție occidentală
ânească“, în *Buletinul*
4.

ine“, în *Comori de artă*

tei Basarab
oane în «Epoca lui Matei
nr. 7-9, 1982.

konen, Viena, 1970.

zantino-roumains“,
r. 2, pp. 212-225.

Diaconescu, *Inscripțiile*
ucurești, vol. I, București,

anțul în secolul al XV-lea“,
ul lui Ștefan cel Mare,

, München, 1954.

Dernière phase de la

ze însoțite de note istorico-
rești, 1892.

éologie de la beauté, Paris,

a de călătorii)“, în
âne, vol. VI, Ed. Științifică

der byzantinischen
956.

ezvoltarea picturii în orașul
XVIII-lea și al XIX-lea“,

ého Slovenska. Catalog al
mbrie 1968 din Šarišske
1968.

ého Slovenska, Košice,

Frunzetti, Pictori bănățeni

Ion Frunzetti, *Pictori bănățeni din secolul al XIX-lea*,
București, 1957.

Gavriil Protul, Viața Sf. Nifon

Gavriil Protul, *Viața și traiul sfântului Nifon, patriarhul*
Constantinopolului, trad. Tit Simedrea, București, 1937.

Gheorghescu, Mănăstirea Dintr-un Lemn

Chesarie Gheorghescu (ieromonah), *Mănăstirea Dintr-un*
Lemn, Râmnicu Vâlcea, 1970.

Ghika-Budești, Evoluția II

N. Ghika-Budești, „Evoluția arhitecturii în Muntenia și în
Oltenia“, vol. II - „Vechiul stil românesc din veacul al
XVI-lea“, în *BCMI*, XXIV, 1931.

Ghika-Budești, Evoluția III

N. Ghika-Budești, „Evoluția arhitecturii în Muntenia și
Oltenia“, vol. III - „Veacul al XVII-lea. Epoca de tranziție:
domnia lui Matei Basarab“, în *BCMI*, XXVI, 1933.

Ghika-Budești, Evoluția IV

N. Ghika-Budești, „Evoluția arhitecturii în Muntenia și în
Oltenia“, vol. IV - „Noul stil din veacul al XVIII-lea“,
în *BCMI*, XXIX, 1936.

Giurescu, Istoria românilor

Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, 3 vol., București,
ediția a IV-a, 1942-1946.

Giurescu, Târguri

Constantin C. Giurescu, *Târguri sau orașe și cetăți moldovene*,
București, 1967.

Giurescu, Giurescu, Istoria

Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria Românilor*,
vol. II, București, 1976.

Giurescu, Pictura istorică

Dinu C. Giurescu, „Date asupra picturii istorice românești
în epoca feudală“, în *SCIA*, VII, nr. 2, 1960, pp. 61-79.

Giurescu, Bisericanii

Dinu C. Giurescu, „Bisericanii, ctitorie a epocii lui Ștefan cel
Mare“, în *SCIA*, VIII, nr. 1, 1961, pp. 222-228.

Giurescu, Țara Românească

Dinu C. Giurescu, *Țara Românească în secolele XIV și XV*,
Ed. Științifică, București, 1973.

Giglovan, Oproiu, Inscriptii

Radu Giglovan, M. Oproiu, *Inscriptii și însemnări din județul*
Dâmbovița, I, Târgoviște, 1975.

Golescu, St. Georges

Marie Golescu, „Saint Georges délivre l’adolescent emmené
en captivité par les infidèles“, în *BCMI*, XXX, 1937,
fasc. 93, pp. 128-131.

Grabar, Bulgarie

André Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928.

Grabar, Influences

André Grabar, *Influences orientales dans l’art balkanique*,
Paris, 1928.

Grabar, L’Empereur

André Grabar, *L’Empereur dans l’art byzantin*, Paris, 1936.

Grabar, L’iconoclasme

André Grabar, *L’Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957.

Grabar, L’iconostase

André Grabar, „Deux notes sur l’histoire de l’iconostase d’après
des monuments de Yougoslavie“, în *Recueil des travaux de*
l’Institut des études byzantins, nr. 7, 1961, Belgrad.

Grabar, L’Art

André Grabar, *L’Art du Moyen Age en Europe Orientale*,
Paris, 1968.

Grabar, Icônes Melkites

André Grabar, „Les icônes Melkites“, studiu în volumul *Icônes*
Melkites, Beyrouth, 1969.

Grabar, Eleoussa

M.I. Grabar, „Sur les origines et l’évolution du type
iconographique Eleoussa“, în *Mélanges Diehl*, vol. II, Paris,
1930.

Greceanu, Tipologia

Eugenia Greceanu, „Tipologia bisericilor de lemn din zona
centrală a Transilvaniei“, în *Monumente Istorice, Studii și*
lucrări de restaurare, Direcția Monumentelor Istorice,
București, 1969, pp. 59-66.

Grecu, Versiuni românești

Vasile Grecu, „Versiunile românești ale erminiilor de pictură
bizantină“, în *Codrul Cosminului*, I, Cernăuți, 1936, pp. 107-174.

Grecu, Cărți

Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*,
Cernăuți, 1936.

Grecu, Erminii

Vasile Grecu, „Erminii de pictură bizantină“, în *Candela*, nr.
50-52/1939-1941, pp. 489-515.

Grigoraș, Caproșu, Biserici

N. Grigoraș, I. Caproșu, *Biserici și mănăstiri vechi din*
Moldova până la mijlocul secolului al XV-lea, Ed. Meridiane,
București, 1968.

Henry, De l’originalité

Paul Henry, „De l’originalité des peintures bucoviniennes dans
l’application des principes byzantines“, în *Byzantion*, I, 1924.

Henry, Folklore

Paul Henry, *Folklore et iconographie religieuse. Contribution*
à l’étude de la peinture moldave, extras, București, 1928.

Henry, Moldavie du Nord

Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, dès origines*
à la fin du XVI^e siècle, Paris, 1930.

Ignătescu, Agapia

V. Ignătescu, „Mănăstirea Agapia“, în *Mitropolia Moldovei și*
Sucevei, nr. 9-10, 1965.

Ioan Damaschinul, Icoane

Ioan Damaschinul, *Cultul sfințelor icoane*, trad. și studiu
introdactiv de D. Fecioru, București, 1937.

Ionescu, Neagoe Basarab

I. Ionescu, „Neagoe Basarab și ctitoriile sale“, în *Mitropolia Olteniei*, nr. 9-10/1971, pp. 653-675.

Ionnescu-Gion, București

G.I. Ionnescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, Bucuresci, 1899.

Iorga, Sate și preoți

Nicolae Iorga, *Sate și preoți din Ardeal*, București, 1902.

Iorga, Inscriptii

Nicolae Iorga, *Inscriptii din bisericile României, adunate, adnotate și publicate de...*, 2 vol., București, 1905, 1908.

Iorga, Negotul

Nicolae Iorga, *Negotul și meșteșugurile în trecutul românesc*, București, 1906.

Iorga, Scrisori

Nicolae Iorga, *Scrisori și inscripții ardeleni și maramureșene*, vol. II, București, 1906.

Iorga, Iași

Nicolae Iorga, *Inscripții și însemnări din bisericile Iașului, publicate de...*, București, 1907.

Iorga, Athos

Nicolae Iorga, „Muntele Athos în legătură cu țările noastre“, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Istorice*, seria II, XXXVI (1913-1914), pp. 447-517.

Iorga, O inscripție pierdută

Nicolae Iorga, „O inscripție pierdută și vechi mențiuni despre monumentele noastre la Vaillant“, în *BCMI*, VIII, 1915, p. 123.

Iorga, Chipuri și icoane

Nicolae Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, Ed. Ramuri, Craiova, 1921.

Iorga, Icoană

Nicolae Iorga, „Icoană din colecția N. Iorga“, în *Revista de Istorie*, an VIII, 1922, pp. 192-193.

Iorga, Dormition

Nicolae Iorga, „Les variation du type de la Dormition de la Vierge dans le vieil art roumain“, în *Recueil Kondakow*, Praga, 1926.

Iorga, Domni români

Nicolae Iorga, *Domni români după portrete și fresce contemporane*, Sibiu, 1930.

Iorga, Cea mai veche icoană

Nicolae Iorga, „Cea mai veche icoană din Moldova, care însă nu e veche“, în *BCMI*, XXIV, 1931, fasc. 67, pp. 29-30.

Iorga, Sinaia

Nicolae Iorga, „Icoanele de la muzeul Sinaii“, în *BCMI*, XXIV, 1931, pp. 61-65.

Iorga, Istoria bisericii

Nicolae Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, vol. I, 1929, vol. II, 1932, București.

Iorga, Icoana românească

Nicolae Iorga, „Icoana românească“, în *BCMI*, XXVI, 1933, pp. 5-26.

Iorga, Două opere

Nicolae Iorga, „Două opere de artă românești din secolul al XVI-lea la Muntele Athos“, în *BCMI*, XXVI, 1933, fasc. 75, pp. 27-31.

Iorga, Les arts mineurs

Nicolae Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. I, București, 1934.

Iorga, Vechea artă religioasă la români

Nicolae Iorga, *Vechea artă religioasă la români*, Vălenii de Munte, 1934.

Iorga, Două evangheliare

Nicolae Iorga, „Două evangheliare ale fiilor lui Petru Rareș“, în *BCMI*, XXVII, 1934, fasc. 80.

Iorga, Portretele doamnelor

Nicolae Iorga, *Portretele doamnelor române, publicate de...*, București, 1937.

Iorga, Vechea artă

Nicolae Iorga, „Vechea artă moldovenească în ținutul Neamțului“, în *BCMI*, XXXII, 1939, fasc. 99.

Iorga, Balș, Histoire

Nicolae Iorga, Gh. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.

Irașciuc, Sainelic, Zona Codru

I. Irașciuc, S. Sainelic, „Monumente de arhitectură populară: Bisericile de lemn din zona Codru“, în *Satu Mare, studii și comunicări*, Satu Mare, 1975.

Istoria artelor

Istoria artelor plastice în România, sub îngrijirea lui G. Oprescu, vol. I, București, 1968, vol. II, 1970.

Istoria bisericii

Istoria bisericii române. Manual pentru Institutele Teologice, vol. I-II, București, 1957, 1958.

Istoria României

Istoria României, vol. II, III, Ed. Academiei, București, 1962, 1964.

Istudor, Voroneț

Ioan Istudor, „Un fenomen de denaturare a culorilor în pictura murală de la Voroneț“, în *Revista Muzeelor*, nr. 1, 1965, pp. 65-66.

Istudor, Balș, Bucovina

Ioan Istudor, Ștefan Balș, „Contribuție la cunoașterea materialelor folosite în pictura murală din secolul al XVI-lea din Bucovina și anumite probleme de tehnică“, în *Revista Muzeelor*, nr. 6, 1968, pp. 471-477.

Istudor, Galata

Ioan Istudor, „Considerații tehnice asupra lucrărilor de restaurare a picturii de la Galata“, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 3, 1970, pp. 57-69.

Istudor, Humor

Ioan Istudor, „Unele probleme și fixarea picturilor murale, a bisericii fostei mănăstiri Hun Istorice“, nr. 3, 1973, pp. 54-5

Istudor, Altération de la cou

Ioan Istudor, „Altération de l peintures des églises de Bucc conservation et la restauratic Suceava-Roumanie, Juillet, 1

Istudor, Curtea de Argeș

Ioan Istudor, „Cercetări de la murale din turla bisericii don în Monumente Istorice și de

Istudor, Pigmenții

Ioan Istudor, *Determinarea n interioare și exterioare ale bi (în manuscris)*.

Jovanović, Ioan Cetirević

Miodrag Jovanović, „Jovan C cu rezumat în franceză), în Zi nr. 1, Novi Sad, 1965, pp. 19

Kiplik, Tehnica picturii

D.I. Kiplik, *Tehnica picturii*, Leningrad, 1950.

Kiss-Grigorescu, Xilogravur

Marica Kiss-Grigorescu, *Xilo Transilvania în secolele XVII București*, 1970.

Kłosińska, Ikonen

Janina Kłosińska, *Ikonen aus*

Kłosińska, Ikony

Janina Kłosińska, *Ikony*, Crac

Kondakov, Athosul

N.P. Kondakov, *Monumentel S. Petersburg*, 1902.

Kreidl-Papadopoulos, Ikonen

Karoline Kreidl-Papadopoulos, *Ostkirche aus dem besitz des der Griechischen Kirche in W septembrie, 30 octombrie 198*

Lazarev, Istoria

Viktor N. Lazarev, *Istoria pic Moscova*, 1948 (în rusă).

Lazarev, Maniera greacă

Viktor N. Lazarev, „Problema pictură italo-grecești și italo-c istorii iskustv, 1952, pp. 152-

Lazarovici, Ștefan cel Mare

Ioana Lazarovici, *Arta epocii de Artă al R.S.R.*, București, 1

“, în *BCMI*, XXVI,

românești din secolul al
VI, XXVI, 1933,

Roumanie, vol. I,

mâni
isă la români,

ale fiilor lui Petru Rareș“,

r române, publicate de...,

venească în ținutul
), fasc. 99.

e l'art roumain ancien,

e de arhitectură populară:
, în *Satu Mare, studii și*

sub îngrijirea lui G.
I. II, 1970.

ntru Institutele Teologice,

cademiei, București,

urare a culorilor
Revista Muzeelor,

ție la cunoașterea
lă din secolul al XVI-lea
le tehnică“, în
71-477.

supra lucrărilor de
i *Buletinul Monumentelor*

Istudor, *Humor*

Ioan Istudor, „Unele probleme privind curățirea, dezinfectarea și fixarea picturilor murale, apărute cu prilejul restaurării bisericii fostei mănăstiri Humor“, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 3. 1973, pp. 54-58.

Istudor, *Altération de la couleur*

Ioan Istudor, „Altération de la couleur observée sur les peintures des églises de Bucovina“, în *Colloque sur la conservation et la restauration des peintures murales*, Suceava-Roumanie, Juillet, 1977.

Istudor, *Curtea de Argeș*

Ioan Istudor, „Cercetări de laborator efectuate asupra picturii murale din turla bisericii domnești de la Curtea de Argeș“, în *Monumente Istorice și de Artă*, nr. 2, 1982.

Istudor, *Pigmenții*

Ioan Istudor, *Determinarea naturii pigmenților picturilor interioare și exterioare ale bisericilor din Bucovina* (în manuscris).

Jovanović, *Ioan Cetirević*

Miodrag Jovanović, „Jovan Cetirević Grabovan“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, nr. 1, Novi Sad, 1965, pp. 199-224.

Kiplik, *Tehnica picturii*

D.I. Kiplik, *Tehnica picturii*, Ed. Iskusstvo, Moscova, Leningrad, 1950.

Kiss-Grigorescu, *Xilogravura*

Marica Kiss-Grigorescu, *Xilogravura populară din Transilvania în secolele XVIII-XIX*, Muzeul Național de Artă, București, 1970.

Kłosińska, *Ikonen*

Janina Kłosińska, *Ikonen aus Polen*, Recklinghausen, 1966.

Kłosińska, *Ikony*

Janina Kłosińska, *Ikony*, Cracovia, 1973.

Kondakov, *Athosul*

N.P. Kondakov, *Monumentele artei creștine la Athos* (în rusă), S. Petersburg, 1902.

Kreidl-Papadopoulos, *Ikonen*

Karoline Kreidl-Papadopoulos, *Ikonen und kultobjekte der Ostkirche aus dem besitz des Kunsthistorischen Museum und der Griechischen Kirche in Wien*, Catalog expoziție, 25 septembrie, 30 octombrie 1981, Viena, 1981.

Lazarev, *Istoria*

Viktor N. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, vol. I și II, Moscova, 1948 (în rusă).

Lazarev, *Maniera greacă*

Viktor N. Lazarev, „Problema manierei grecești în școlile de pictură italo-grecești și italo-cretane“, în *Ejegodnik Instituta istorii iskusstv*, 1952, pp. 152-200 (în rusă).

Lazarovici, *Ștefan cel Mare*

Ioana Lazarovici, *Arta epocii lui Ștefan cel Mare în Muzeul de Artă al R.S.R.*, București, 1962.

Lazarovici, *O icoană*

Ioana Lazarovici, „O icoană din școala italo-cretană“, în *Studii muzeale*, vol. III, 1966, București.

Lăptoiu, *Iurașciuc, Apateu*

Negoită Lăptoiu, I. Iurașciuc, „Trei icoane pe lemn de la Apateu“, în *Satu Mare, studii și comunicări*, II, 1971, pp. 343-348.

Lăzărescu, *Trei manuscrise*

Emil Lăzărescu, „Trei manuscrise moldovenești de la Muzeul Național de Artă“, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, pp. 541-588.

Lăzărescu, *Nicodim*

Emil Lăzărescu, „Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească, I (până în 1385)“, în *Romanoslavica*, XI, *Istorie*, București, 1965, pag. 237-285.

Lăzărescu, *O icoană*

Emil Lăzărescu, „O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului“, în *SCIA, Seria Artă Plastică*, XIV, nr. 2, 1967.

Lăzărescu, *Mănăstirea Argeșului*

Emil Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeșului*, Ed. Meridiane, București, 1967.

Leroy, *Îcônes*

Jules Leroy, „Grammaire des icônes“, în volumul *Îcônes Melkites*, Beyrouth, 1969.

Lesek, *Activitatea artistică*

Marjana Lesek, „Activitatea artistică în secolele XVIII-XIX“, în volumul *Stremska Mitrovica*, Stremsca Mitrovica, 1969, pp. 159-170.

Letopisețul *Cantacuzinesc*

Istoria Țării Românești 1290-1690. Letopisețul Cantacuzinesc, ed. îngrijită de C. Grecescu și D. Simonescu, București, 1960.

Liuța, *Pomelnicul*

Elena Liuța, „Pomelnicul de la Biserici“, în *Romanoslavica*, vol. XIV, București, 1967, pp. 411-454.

Ljubinković, *Ohrid*

R. Ljubinković, „Revêtements en argent de certaines icônes du trésor de Saint Clement à Ohrid“, în *Yougoslavie*, 1952, La Macedonie.

Ljubinković, Corović-Ljubinković, *La peinture*

R. Ljubinković, M. Corović-Ljubinković, „La peinture médiévale à Ohird“, în *Zbornik na trudovi*, Ohrida, 1961, pp. 101-148.

Lohvyn, *Milyaeva, Svetsitska, Ucraina*

Grigorii Lohvyn, Lada Milyaeva, Vira Svetsitska, *Pictura medievală ucraineană* (în ucraineană cu rezumate în rusă și engleză), Kiev, 1976.

Lupu, *Materiale din pictura veche românească*

Mihai Lupu, *Contribuție la cunoașterea materialelor folosite în pictura veche românească pe lemn (analize efectuate prin metoda microchimică)*, comunicare susținută la Colocviul Național de Istorie, Sibiu, 1981.

Luția, *Legenda*

Orest Luția, „Legenda sfântului Ioan cel Nou de la Suceava în pictura de la Voroneț“, în *Codrul Cosminului*, 1924, pp. 332-354.

Mărculescu, *Jigoreni*

Octavian Mărculescu, „Candelabrul de lemn de la Jigoreni, județul Vaslui“, în *Revista Istorică Română*, 1946.

Mătasă, *Călăuza*

Constantin Mătasă, *Călăuza județului Neamț*, București, 1929.

Mătasă, *Prin Moldova*

Constantin Mătasă, *Prin Moldova de sub munte*, București, 1965.

Medaković, *Grafika*

Dean Medaković, *Grafika srpkih štampanih kniga XV-XVIII veka*, Belgrad, 1958.

Medaković, *Pictori sârbi*

Dean Medaković, *Pictori sârbi* (în sârbă), Novi Sad, 1968.

Medeleanu, *Valori*

Horia Medeleanu, *Valori de artă veche românească, în colecția Mănăstirii Sf. Simion Stâlpnicul din Arad-Gai*, Arad, 1986.

Melchisedec, *O vizită*

Episcopul Melchisedec, „O vizită la câteva biserici și mănăstiri antice din Bucovina“, în *Revista pentru Istorie, Arheologie și Filologie*, I, vol. II, 1883.

Melchisedec, *Notițe istorice*

Episcopul Melchisedec, *Notițe istorice și arheologice adunate de la 48 monastiri și biserici antice din Moldova*, București, 1885.

Meteș, *Zugravii*

Ștefan Meteș, *Zugravii bisericilor românești*, Cluj, 1929.

Meteș, *Mănăstirile*

Ștefan Meteș, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936.

Meteș, *Emigrări*

Ștefan Meteș, *Emigrări românești din Transilvania în secolele XIII-XX. Cercetări de demografie istorică*, București, 1971.

Meyendorff, *Grégoire Palamas*

J. Meyendorff, *St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris, 1959.

Mihailović, *Influence occidentale*

Radmila Mihailović, „Influence de l'iconographie occidentale sur la composition «L'obole de la veuve» et «Expulsion des marchands du Temple», dans la peinture serbe du XVIII^e siècle“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, nr. 2, Novi Sad, 1966, pp. 293-306.

Mijatev, *Icônes*

K. Mijatev, *Les icônes bulgares*, Paris, 1964.

Mijović, *Toma Preljubović et Marie Paléologine*

Pavel Mijović, „Les icônes avec les portraits de Toma Preljubović et de Marie Paléologine“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, nr. 2, Novi Sad, 1966, pp. 185-198.

Mijović, *L'iconographie impériale*

Pavel Mijović, „L'iconographie impériale dans la peinture serbe médiévale“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Starinar*, tom XVIII, 1967.

Milanović-Jović, *Stefan Tenecki*

Olivera Milanović-Jović, „Iconostase de Stefan Tenecki de l'église de l'Ascension à Ruma“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, nr. 2, Novi Sad, 1966, pp. 307-318.

Milanović, Momirović, *Mănăstiri*

Olivera Milanović, J. P. Momirović, *Mănăstiri din Fruška Gora*, Novi Sad, 1975 (în sârbă).

Millet, *Mistra*

Gabriel Millet, *Monuments byzantins de Mistra* (album), Paris, 1910.

Millet, *L'iconographie*

Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, 1916.

Millet, Perigoire, Petit, *Athos*

G. Millet, J. Perigoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos*, Paris, 1904.

Millet, Frolow, *La peinture*

G. Millet, A. Frolow, *La peinture du Moyen-Age en Yougoslavie*, Paris, vol. I (1954), II (1957), III (1962), IV (1969).

Miloia, *Istoria și arta*

I. Miloia, „Pentru istoria și arta Banatului“, în *Societatea de mâine*, nr. 22-24, Cluj, 1928.

Miloia, *Patru icoane*

I. Miloia, „Patru icoane executate de zugravul Nedelcu“, în *Vestul*, nr. 187, Timișoara, 1930.

Milošević, *Deux icônes*

Desanka Milošević, „Deux icônes du XIV^e siècle au Musée national de Beograd“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, nr. 1, Novi Sad, 1965, pp. 3-22.

Mircović, *Deisis*

Lazar Mircović, „Deisisul din iconostasul de la Kruședol“, în *Starinar*, vol. III-IV/1952-1953, Belgrad, 1955, pp. 93-106 (în sârbă).

Mocanu, *Peșteana*

Marioara Mocanu, *Pictura murală din biserica Peșteana*, comunicare la sesiunea de comunicări a Institutului de Istoria Artei, februarie 1982.

Moisescu, *Târgoviște*

Cristian Moisescu, *Târgoviște. Monumente istorice și de artă*, Ed. Meridiane, București, 1979.

Moisescu, *Putna*

Cristian Moisescu, M.A. Musicescu, A. Sirli, *Putna*, București, 1982.

Moisescu, *Topolnița*

Cristian Moisescu, *Date noi privind arhitectura bisericii mănăstirii Sesiunea Secretariatului de Stat*, 3-4 decembrie 1991.

Moisescu și alții, *Istoria bisericii*

Gh.I. Moisescu, Șt. Lupșa, A. Române. *Manual pentru Institutul de Studii*, București, 1957.

Mureșan, *Biserici*

Florea Mureșan, *Biserici și pelerinaje românești*, Cluj, 1940.

Mureșianu, *Aspecte*

Ion B. Mureșianu, „Aspecte de artă în Mitropolia Banatului, XIX^o“.

Mureșianu, *Mănăstiri*

Ion B. Mureșianu, *Mănăstiri*.

Mureșianu, *Colecția*

Ion B. Mureșianu, *Colecția de icoane din Arhiepiscopia Timișoara*, Timișoara, 1973.

Musicescu, *O broderie*

M.A. Musicescu, „O broderie de Neagoe Basarab“, în *SCIA*, V.

Musicescu, *Putna*

M.A. Musicescu, *Muzeul mănăstirii Putna*, București, 1967.

Musicescu, *Broderia*

M.A. Musicescu, *Broderia mănăstirii Putna*, Ed. Meridiane, București, 1967.

Musicescu, *Byzance*

M.A. Musicescu, „Byzance e Moyen-Age“, în *Etudes byzantines*, Ed. Academiei, București, 1967.

Musicescu, *Berza, Sucevița*

M.A. Musicescu, M. Berza, M. Sucevița, Ed. Academiei, 1958.

Nandriș, *Contribution*

Grigore Nandriș, „Contribuția de Lavra“, în *Le Millenaire de l'Église et Mélanges*, vol. II, 1967.

Năstase, *Icoanele*

Dumitru Năstase, „Icoanele“, restituit de URSS, București, 1967.

Năstase, *Pictura*

Dumitru Năstase, „Pictura de plastică în România, vol. I, B“.

Năsturel, *Saint Athanase*

Petre Ștefan Năsturel, „Aux origines des monastères athonites. L'icône de Saint Athanase“, în *Actes du VI^e Colloque byzantines*, 2 vol. Paris, 1948.

ase de Stefan Tenecki
mat în franceză),

ase de Stefan Tenecki
“ (în sârbă cu rezumat
e *Umetnosti*, nr. 2,

é, *Mănăstiri din Fruška*

ins de Mistra (album),

onographie de
siècles, d'après
acédoine et du Mont

cueil des inscriptions

du Moyen-Age en
I (1957),

natului“, în *Societatea*

de zugravul Nedelcu“,

du XIV^e siècle au Musée
rezumat în franceză),
nr. 1, Novi Sad,

ostasul de la Krušedol“,
Belgrad, 1955,

din biserica Peșteana,
cări a Institutului de Istoria

numente istorice și de artă,

u, A. Sirli, *Putna*,

Moisescu, *Topolnița*

Cristian Moisescu, *Date noi privind vechimea și arhitectura bisericii mănăstirii Topolnița*, comunicare la Sesiunea Secretariatului de Stat pentru Culte, 3-4 decembrie 1991.

Moisescu și alții, *Istoria bisericii*

Gh.I. Moisescu, Șt. Lupșa, Al. Filipașcu, *Istoria Bisericii Române. Manual pentru Institutul Teologic*, vol. I și II, București, 1957.

Mureșan, *Biserici*

Florea Mureșan, *Biserici și preoți din protopopiatul ortodox român al Clujului*, Cluj, 1946.

Mureșianu, *Aspecte*

Ion B. Mureșianu, „Aspecte din trecutul bisericii bănățene“, în *Mitropolia Banatului*, XIX, nr. 7-9, 1969.

Mureșianu, *Mănăstiri*

Ion B. Mureșianu, *Mănăstiri din Banat*, Timișoara, 1976.

Mureșianu, *Colecția*

Ion B. Mureșianu, *Colecția de artă religioasă veche a Arhiepiscopiei Timișoarei și Caransebeșului*, Timișoara, 1973.

Musicescu, *O broderie*

M.A. Musicescu, „O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab“, în *SCIA*, V, nr. 2, 1958.

Musicescu, *Putna*

M.A. Musicescu, *Muzeul mănăstirii Putna*, Ed. Meridiane, București, 1967.

Musicescu, *Broderia*

M.A. Musicescu, *Broderia medievală românească*, Ed. Meridiane, București, 1969.

Musicescu, *Byzance*

M.A. Musicescu, „Byzance et le portrait roumain au Moyen-Age“, în *Etudes byzantines et post-byzantines*, vol. I, Ed. Academiei, București, 1979, pp. 154-179.

Musicescu, *Berza, Sucevița*

M.A. Musicescu, M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, Ed. Academiei, 1958.

Nandriș, *Contribution*

Grigore Nandriș, „Contribution à l'étude de la peinture murale de Lavra“, în *Le Millenaire du Mont Athos, 963-1963. Études et Mélanges*, vol. II, 1964.

Năstase, *Icoanele*

Dumitru Năstase, „Icoanele“, în *Studii asupra tezaurului, restituit de URSS*, București, 1958, pp. 173-210.

Năstase, *Pictura*

Dumitru Năstase, „Pictura de icoane“, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, 1968.

Năsturel, *Saint Athanase*

Petre Ștefan Năsturel, „Aux origines des relations roumano-athonites. L'icône de Saint Athanase de Lavra du voïvode Vladislav“, în *Actes du VI^e Congrès International d'Etudes byzantines*, 2 vol. Paris, 1948, 1951, pp. 307-314.

Năsturel, *Muntele Athos*

Petre Ștefan Năsturel, „Legăturile Țărilor Române cu Muntele Athos până la mijlocul veacului al XV-lea“, în *Mitropolia Olteniei*, X, 1958, nr. 11-12, pp. 735-758.

Năsturel, *Învățăturile*

Petre Ștefan Năsturel, „Învățăturile lui Neagoe Basarab în lumina pisanilor de la biserica mănăstirii de la Argeș“, în *Mitropolia Olteniei*, XII, 1960, nr. 1-2, pp. 12-33.

Năsturel, *Aperçu critique*

Petre Ștefan Năsturel, „Aperçu critique des rapports de la Valachie et du Mont Athos dès origines au début du XVI^e siècle“, în *Revue des Études Sud-Est Européennes*, tom II, nr. 1-2, 1964.

Năsturel, *Le Mont Athos*

Petre Ștefan Năsturel, „Le Mont Athos et les roumains. Recherches sur leur relation du milieu du XIV^e siècle à 1654“, în *Pont. Institutum Studiorum Orientalium*, Roma, 1986.

Năsturel, *Vătămanu, Icoana de hram*

P.Șt. Năsturel, N. Vătămanu, „Icoana de hram a paraclisului de la Spitalul Colțea, opera lui Pârveu Mutu“, în *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXVI, 1968, nr. 1-2, pp. 183-188.

Neagoe Basarab, *Învățăturile*

Neagoe Basarab, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, ed. de Florica Moisil, D. Zamfirescu și G. Mihăilă, București, 1970.

Neagoe, *Neagoe Basarab*

Manole Neagoe, *Neagoe Basarab*, București, 1971.

Neculce, *Letopiseșul*

Ion Neculce, *Letopiseșul Țării Moldovei și O seamă de cuvinte*, ed. îngrijită de Iorgu Iordan, ESPLA, București, 1955.

Neofit Cretanul, *Notele*

Neofit Cretanul, „Notele călătoriei, ce am făcut prin eparhia noastră, în zilele prea înălțatului și de Dumnezeu iubitorul domn Ioan Constantin Nicolae voevod“, în *Biserica Ortodoxă Română*, an II și III, 1876-1877, trad., prefața și notele fiind făcute de Ghenadie Enăceanu.

Nicolaescu, *Un prețios chivot*

Stoica Nicolaescu, *Un prețios chivot de la Neagoe Basarab voievod 1512-1521, în mănăstirea Dionisiu din Sfântul Munte Athos*, București, 1933.

Nicolescu, *O nouă realizare*

Corina Nicolescu, „O nouă realizare a Muzeului Național de Artă“, în *Culegeri și studii de muzeografie*, Ed. Muzeul Național de Artă, București, 1959-1960.

Nicolescu, *Arta veche*

Corina Nicolescu, *Arta veche românească*, București, 1964.

Nicolescu, *Roumanie*

Corina Nicolescu, *Roumanie. Trésors d'art*, Neuchâtel, 1969 (catalog întocmit de un colectiv).

Nicolescu, *Transilvania*

Corina Nicolescu, „Vechea artă românească din Transilvania“, în *Revista Muzeelor*, nr. 2, 1969, pp. 139-141.

Nicolescu, Arta

Corina Nicolescu, „Arta în epoca lui Ștefan cel Mare“, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Ed. Academiei, București, 1964.

Nicolescu, Șcheii Brașovului

Corina Nicolescu, *Biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului*, Ed. Meridiane, București, 1967.

Nicolescu, Dvorski

Corina Nicolescu, *Dvorski Kostium Rumunije od XIV do XVIII veka*, Belgrad, 1969.

Nicolescu, Costum

Corina Nicolescu, *Costumul de curte în Țările Române (sec. XIV-XVIII)*, București, 1970.

Nicolescu, Istoria costumului

Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în Țările Române (sec. XIV-XVIII)*, București, 1970.

Nicolescu, Un nou fragment

Corina Nicolescu, „Un nou fragment din racla pictată a Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava“, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1970, nr. 7-8, pp. 377-390.

Nicolescu, Cultura bizantină

Corina Nicolescu, „Icoane“, în *Cultura bizantină în România*, catalog, București, 1971.

Nicolescu, Icoane vechi

Corina Nicolescu, *Icoane vechi românești*, Ed. Meridiane, București, 1971.

Nicolescu, Icoane moldovenești

Corina Nicolescu, „Icoane moldovenești din secolele XVI-XVII aparținând colecției Muzeului Național de Artă“, în *Studii Muzeale*, nr. 5, 1971.

Niedzielszka, Konserwacja

Maria Niedzielszka, „Konservacja mozaiki Byzantys Kiej Madonny z Klastoru Klarysek w Krakowie“, în *Ochrana Zabytkow*, nr. 3/1973, pp. 201-208.

Odobescu, Arheologia

Alexandru Odobescu, *Istoria arheologiei*, București, 1877.

Odobescu, Arnota

Alexandru Odobescu, „Mănăstirea Arnota“, în *Monumentele noastre istorice în lecturi ilustrate*, București, 1914.

Odobescu, Însemnări

Alexandru Odobescu, „Însemnări despre monumentele istorice din județele Argeș și Vâlcea. Călătorie făcută în 1860 din însărcinarea Ministerului Cultelor și Instrucției Publice“, în Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. II, Ed. Academiei, București, 1967.

Okunev, Monumenta

N. Okunev, *Monumenta Artis Serbicae*, 4 volume, Zagreb-Praga, 1928, 1930, 1931, 1932.

Olteanu, Meșteșugurile

Ștefan Olteanu, „Meșteșugurile din Moldova în secolul al XVII-lea“, în *Studii și Materiale de Istorie Medie*, vol. III, 1959.

Onasch, Ikonen

Konrad Onasch, *Ikonen*, Berlin (f.a.).

Oprișa, Biserici de lemn

Longin I. Oprișa, „Biserici de lemn monumente istorice din Arhiepiscopia Timișoarei și Caransebeșului“, în *Mitropolia Banatului*, nr. 1-3, 1965, an XV, pp. 184-193.

Ouspensky, Icône

Léonid Ouspensky, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, 1960.

Ouspensky, Problema iconostasului

Léonid Ouspensky, „Problema iconostasului“, trad. de Iova Firca, în *Mitropolia Banatului*, nr. 1-3, 1965, an XV, pp. 91-122.

Panaiteescu, Galiția

P.P. Panaiteescu, „Fundații religioase românești în Galiția“, în *BCMI*, XXII, 1929, fasc. 59, pp. 1-19.

Panaiteescu, Manuscrise

P.P. Panaiteescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei*, vol. I, București, 1959.

Panaiteescu, Scrisul în limba română

P.P. Panaiteescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, Ed. Academiei, București, 1965.

Panaiteescu, Introducere

P.P. Panaiteescu, *Introducere în istoria culturii românești*, București, 1969.

Panofsky, Iconologie

Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, 1967.

Papageorgiou, Cipru

Athanase Papageorgiou, „L'art byzantin de Chypre“, în *Trésors de Chypre*, catalogul expoziției din 1968 de la Musée d'art et d'histoire din Geneva.

Pascu, Relații

Ștefan Pascu, „Relațiile economice din Moldova și Transilvania în timpul lui Ștefan cel Mare“, în *Studii cu privire la Ștefan cel Mare*, București, 1956.

Pascu, Începuturile

Caius Pascu, „Din începuturile picturii bănățene“, în *Mitropolia Banatului*, nr. 4-6, 1965, an XV, pp. 351-361.

Pascu, Stancu Raicu

Caius Pascu, „Stancu Raicu. Însemnări despre un zugrav bănățean din secolul XVIII“, în *Mitropolia Banatului*, an XVII, nr. 11-12, 1967, pp. 733-736.

Paul de Alep, Călătoria

Paul de Alep, „Călătoria patriarhului Macarie al III de Antiohia“, în *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

Păcurariu, Legăturile

Mircea Păcurariu, *Legăturile Bisericii Ortodoxe Române din Transilvania cu Țara Românească și Moldova în secolele XVI-XVIII*, Sibiu, 1968.

Pillat, Călătoriile

Cornelia Pillat, „Călătoriile Românească în a doua jumătate a secolului XVIII“, în *SCIA*, III, nr. 3-4, 1956.

Pillat, Arnota

Cornelia Pillat, „Significatio du Monastère d'Arnota“, în *Européennes*, XVII, 1979, n. 1.

Pippidi, Tradiția

Andrei Pippidi, *Tradiția poloneză în secolele XVI-XVIII*, București, 1970.

Pleșia, Neagoe Basarab

Dan Pleșia, „Neagoe Basarab și privirea asupra politicii Țării Românești al XVI-lea“ (II), în *Studia Vroclawia*, 1970, pp. 45-60.

Podlacha, Bukowina

Wladyslaw Podlacha, *Malow Bukowiny*, Lvov, 1912.

Podlacha, Nandriș, Umanis

Wladyslaw Podlacha, *Grigori Umanis și pictura murală postbizantină*, vol. I-III, București, 1970.

Pop, Vestigii

Partenie Pop, „Vestigii culturale (jud. Alba)“, în *Acta Musei Iulianopolensis*, Alba Iulia, 1972.

Pop, Zugravul Ioan

Partenie Pop, „Zugravul Ioan“, în *Acta Musei Apulensis*, Apulonia, 1972.

Pop, O icoană din Țelna

Partenie Pop, „O icoană pe lăcșă din Țelna“, în *Îndrumător pastoral*, III, 1973, nr. 1.

Pop-Bratu, Maramureș

Anca Pop-Bratu, *Pictura murală din Maramureș*, Ed. Meridiane, București, 1970.

Popa, Biserici de lemn

Atanasie Popa, „Biserici de lemn în județele Argeș și Vâlcea“, în *Comisia Monumentelor Istorice*, IV, 1932-1938.

Popa, Triptice

Atanasie Popa, „Triptice trar în Mitropolia Banatului“, nr. 1, 1965.

Popa, Constantinos și Ioan

Corina Popa, „Constantinos și Ioan de pictură de la Biserica Doamnei din Muzeelor și Monumentelor“, în *Știință și de artă*, XLV, 1976, nr. 2.

Popa, Bălinești

Corina Popa, *Bălinești*, Ed. Meridiane, București, 1970.

Popa, Golia

Radu Popa, *La monastère de Golia*, București, 1966.

a.).

in monumente istorice din
isebeșului“, în *Mitropolia*
p. 184-193.

éologie de l'icône dans

lui
monastelui“,
Banatului, nr. 1-3, 1965.

se românești în Galiția“,
p. 1-19.

re din Biblioteca Academiei,

ână
ruința scrisului în limba
i, 1965.

oria culturii românești,

gie, Paris, 1967.

yzantin de Chypre“,
poziției din 1968 de la
va.

ș din Moldova și
el Mare“,
are, București, 1956.

turii bănățene“, în
5, an XV, pp. 351-361.

inări despre un zugrav
itropolia Banatului,
736.

ui Macarie al III
spre Țările Române,
dică, București, 1976.

icii Ortodoxe Române
scă și Moldova

Pillat, Călătoriile

Cornelia Pillat, „Călătoriile mitropolitului Neofit în Țara Românească în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea“, în *SCIA*, III, nr. 3-4, 1956.

Pillat, Arnota

Cornelia Pillat, „Signification de l'ensemble de peinture du Monastère d'Arnota“, în *Revue des Études Sud-Est Européennes*, XVII, 1979, nr. 3.

Pippidi, Tradiția

Andrei Pippidi, *Tradiția politică bizantină în Țările Române în secolele XVI-XVIII*, București, 1983.

Pleșia, Neagoe Basarab

Dan Pleșia, „Neagoe Basarab, originea, familia și o scurtă privire asupra politicii Țării Românești la începutul veacului al XVI-lea“ (II), în *Studia Valachica*, Târgoviște, 1970, pp. 45-60.

Podlacha, Bukowina

Wladyslaw Podlacha, *Malowidla sciienne w cerkwiach Bukowiny*, Lvov, 1912.

Podlacha, Nandriș, Umanismul

Wladyslaw Podlacha, Grigore Nandriș, *Umanismul picturii murale postbizantine*, vol. I-II, Ed. Meridiane, București, 1985.

Pop, Vestigii

Partenie Pop, „Vestigii culturale medievale din satul Țelna (jud. Alba)“, în *Acta Musei Apulensis, Apulum*, X, Alba Iulia, 1972.

Pop, Zugravul Ioan

Partenie Pop, „Zugravul Ioan din Beriu, pictor de icoane“, în *Acta Musei Apulensis, Apulum*, XI, Alba Iulia, 1973.

Pop, O icoană din Țelna

Partenie Pop, „O icoană pe lemn de la Țelna“, în *Îndrumător pastoral*, III, Alba Iulia, 1979.

Pop-Bratu, Maramureș

Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană*, Ed. Meridiane, București, 1982.

Popa, Biserici de lemn

Atanasie Popa, „Biserici de lemn din Ardeal“, în *Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice*, secția pentru Transilvania, IV, 1932-1938.

Popa, Triptice

Atanasie Popa, „Triptice transilvănene ortodoxe“, în *Mitropolia Banatului*, nr. 1-3, 1964.

Popa, Constantinos și Ioan

Corina Popa, „Constantinos și Ioan, autorii ansamblului de pictură de la Biserica Doamnei, București“, în *Revista Muzeelor și Monumentelor, Seria Monumente Istorice și de artă*, XLV, 1976, nr. 2, pp. 33-46.

Popa, Bălinești

Corina Popa, *Bălinești*, Ed. Meridiane, București, 1981.

Popa, Golia

Radu Popa, *La monastère de Golia*, Ed. Meridiane, București, 1966.

Popa, Mogoșoaia

Radu Popa, *Mogoșoaia*, ed. II, București, 1967.

Popa, Maramureșul

Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970.

Popa, Streisângeorgiu

Radu Popa, „Streisângeorgiu. Mărturii de istorie românească din secolele XI-XIV în sudul Transilvaniei“, în *Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente istorice și de artă*, XLVII, nr. 1, 1978.

Popescu, Exposition

M.M. Popescu, *Exposition d'art roumain ancien*, catalog expoziție, Bruxelles, 1972.

Popescu, Istoriile

Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, ed. îngrijită de C. Grecescu, introducere C. Grecescu, E. Stănescu, București, 1963.

Popescu-Vâlcea, Slujebnicul

Gheorghe Popescu-Vâlcea, *Slujebnicul mitropolitului Ștefan al Ungrovlahiei (1648-1668)*, Ed. Meridiane, București, 1974.

Popescu-Vâlcea, Miniatura

Gheorghe Popescu-Vâlcea, *Miniatura românească*, Ed. Meridiane, 1981.

Porumb, Nistor zugrav din Feleac

Marius Porumb, „Contribuție la cunoașterea unui meșter zugrav din veacul al XVIII-lea. Nistor Zugrav din Feleac“, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Historia*, fasc. 1, Cluj, 1968, pp. 21-30.

Porumb, Feleac și Vad

Marius Porumb, *Bisericile din Feleac și Vad. Două ctitorii moldovenești din Transilvania*, Ed. Meridiane, București, 1968.

Porumb, Susani

Marius Porumb, „Trei icoane inedite din biserica din Susani, județul Maramureș“, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Historia*, fasc. 2, Cluj, 1969.

Porumb, Icoane de XVI

Marius Porumb, „Icoane ale unui zugrav anonim din veacul al XVI-lea“, în *Acta Musei Napocensis*, VII, 1970, pp. 575-584.

Porumb, Zugravi

Marius Porumb, „Contribuții la cunoașterea unor zugravi din Transilvania din veacul al XVIII-lea“, în *Acta Musei Napocensis*, VIII, 1971, pp. 607-619.

Porumb, Uși împărătești

Marius Porumb, „Ușile împărătești de la Oncești și Budești-Susani. Contribuții privind icoanele maramureșene din secolul al XVII-lea“, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Historia*, XVI, fasc. 1, Cluj, 1971, pp. 36-38.

Porumb, Scheii Brașovului

Marius Porumb, „Zugravii icoanelor Paraclisului nou din Scheii Brașovului. Contribuții privind activitatea unor zugravi din sudul Transilvaniei în secolul al XVIII-lea“, în *Acta Musei Napocensis*, IX, 1972, pp. 571-585.

Porumb, Urisiu de Jos

Marius Porumb, „Icoanele moldovenești ale bisericii de lemn din Urisiu de Jos, județul Mureș”, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Historia*, XVIII, fasc. 2, Cluj, 1973.

Porumb, Hunedoara

Marius Porumb, „Zugravii iconostasului bisericii Sfântul Nicolae din Hunedoara”, în *Acta Musei Napocensis*, X, 1973.

Porumb, Vechi icoane din Maramureș

Marius Porumb, „Vechi icoane din Maramureș (sec. XV-XVIII)”, în *SCIA, Seria Arta Plastică*, XXII, 1975.

Porumb, Maramureș

Marius Porumb, *Icoane din Maramureș*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

Porumb, Transilvania

Marius Porumb, „Icoane pe lemn din Transilvania”, în *Îndrumător Pastoral*, vol. I, Alba Iulia, 1977, pp. 186-188.

Porumb, Vechi icoane

Marius Porumb, „Vechi icoane românești din Transilvania (secolele XV-XVI)”, în *Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente istorice și de artă*, nr. 1, 1977.

Porumb, Sabău, Vechi inscripții

Marius Porumb, Nicolae Sabău, „Vechi inscripții românești din județul Mureș, secolele XV-XVIII”, în *Marisia*, VIII, *Studii și materiale arheologice. Istorie. Etnografie*, Târgu Mureș, 1978, pp. 107-117.

Porumb, Mănăstirea Lupșa

Marius Porumb, „Două ctitorii românești din veacul al XV-lea: biserica Sfântul Gheorghe și mănăstirea Lupșa”, în *Acta Musei Napocensis*, XVI, 1979, pp. 620-632.

Porumb, Pictura românească

Marius Porumb, *Pictura românească din Transilvania, I (secolele XIV-XVII)*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Porumb, Iacov din Rășinari

Marius Porumb, „Iacov din Rășinari, pictor al monumentelor românești din zona centrală a Transilvaniei în secolul al XVIII-lea”, în *Marisia*, XIII-XIV, 1984.

Praschkow, Icoane

Ljuben Praschkow, *1000 Jahre Bulgarische Ikonen* (catalog de expoziție), Berlin, 1976.

Radojčić, Majstori

Svetozar Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstvo*, Belgrad, 1955.

Radojčić, Icônes

Svetozar Radojčić, *Icônes de Serbie et de Macédonie*, Ed. Jugoslavija, f.a.

Radojčić, Slikarstvo

Svetozar Radojčić, *Saro srpsko slikarstvo*, Belgrad, 1966.

Răuțu, Monografia

Meletie Răuțu, *Monografia Ecclesiastică a județului Vâlcea, 1908-1916*, Râmnicu Vâlcea, f.a.

Réau, Iconographie

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 5 volume, Paris, 1955-1959.

Referendaru, Grămești

G. Referendaru, „Biserica filială «Adormirea» din Grămești Vâlcea, comuna Pietreni, parohia Costești”, în *BCMI*, XIX, 1926, pp. 10-17.

Repertoriu Ștefan cel Mare

Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare, București, 1958.

Repertoriul graficii

Repertoriul graficii românești din secolul al XIX-lea, vol. II, Muzeul Național de Artă, București, 1975.

Rothemund, Handbuch

Boris Rothemund, *Handbuch der Ikonenkunst*. Slavisches Institut München, München, 1966.

Sabados, Iconostasul din secolul XVIII

Marina Ileana Sabados, „Schiță de studiu asupra iconostasului din secolul al XVIII-lea (jud. Suceava)”, în *Suceava - Anuarul Muzeului județean*, nr. VI-VII, 1979-1980.

Sabados, Ursul

Marina Ileana Sabados, „Ursul, un zugrav moldovean de la începutul secolului al XVIII-lea”, în *SCIA, Seria Arta Plastică*, XXXIV, 1987.

Sabados, O nouă contribuție

Marina Ileana Sabados, „O nouă contribuție la cunoașterea picturii de șevalet din Moldova secolului al XVI-lea”, în *SCIA, Seria Arta Plastică*, XXXI, 1984.

Sabados, Din nou despre „comoara”

Marina Ileana Sabados, „Din nou despre «comoara» de icoane de la Schitul Văleni-Piatra Neamț”, în *SCIA, Seria Artă Plastică*, XLIV, 1997, pp. 3-32.

Sacerdoțeanu, Costești-Vâlcea

Aurel Sacerdoțeanu, „Inscripții și însemnări din Costești-Vâlcea”, în *BCMI*, XXVIII, 1935, fasc. 85, p. 103.

Săndulescu-Verna, Erminia

C. Săndulescu-Verna (îngrijitor de ediție), *Erminia picturii bizantine*, Ed. Mitropoliei Banatului, Timișoara, 1979.

Sătulu, Hrișcă, Monumente

Ioan Sătulu, Mihai Hrișcă, *Monumente istorice de pe teritoriul municipiului Gh. Gheorghiu-Dej*, Roman, 1976.

Scurtă istorie

Scurtă istorie a artelor plastice în R. P. R., sub îngrijirea lui G. Oprescu, vol. I, București, 1957.

Semo, Ocna Sibiului

Șerban Semo, „Vestigii inedite într-o veche biserică a lui Mihai Viteazul”, în *Studii Muzeale*, nr. 6, 1972.

Severeanu, O icoană

Gheorghe Severeanu, „O icoană brâncovenească”, în *București*, an I (1935), pp. 265-267.

Simache, Pârnu Mutu

N.I. Simache, „Trei picturi n în *Revista Muzeelor*, nr. 6, 1

Simedrea, Icoana junghiată

Tit Simedrea, „Icoana junghiată pe marginea vieții Sf. Nifon” Dr. Nicolae Bălan Mitropoliei

Simionescu, Prezențe române

C. Simionescu, „Prezențe române în *Biserica Ortodoxă Română*

Slanski, Tehnica picturii

Bagoslav Slanski, *Tehnica picturii în pictură*, Moscova, 1962.

Socolan, Toth, Zugravi

A. Socolan, A. Toth, „Zugravi din nord-vestul României”, în 1969, pp. 33-57.

Sotiriou, Icônes

G. et M. Sotiriou, *Icônes du 1956*, tom II, Atena, 1958.

Stănescu, Meșteri

M. Stănescu, „Meșteri constr din timpul lui Ștefan cel Mare nr. 1-2, pp. 361-365.

Stoicescu, Țara Românească

Nicolae Stoicescu, *Bibliografia feudale din România, I, Țara Craiova*, 1970.

Stoicescu, Dicționar

Nicolae Stoicescu, *Dicționar din Țara Românească și Mold București*, 1971.

Stoicescu, Banatul

Nicolae Stoicescu, *Bibliografia medievale din Banat*, Timișoara

Stoicescu, Moldova

Nicolae Stoicescu, *Repertoriul și monumentelor medievale din Moldova*

Suciu, Monografia

I.D. Suciu, *Monografia Mitropoliei Timișoara*, 1977.

Suciu, Niculescu, Țigu, Catedrala

I.D. Suciu, Doina Niculescu, *Catedrala Mitropoliei Banatului*

Suciu, Constantinescu, Banatul

I.D. Suciu, R. Constantinescu, *Banatul la Istoria Mitropoliei Banatului*

Șerbănescu, Sâmburești

Florin Șerbănescu, „Pictura pe al XVII-lea la monumentul is Olt”, în *Revista Muzeelor și Istorice și de Artă*, nr. 2, 197

chrétien, 5 volume,

Adormirea» din Grămești Costești“, în *BCMI*, XIX,

telor de artă din timpul 18.

secolul al XIX-lea, vol. II, ii, 1975.

konenkunst, Slavisches

XVIII
studiu asupra iconostasului
ava)“, în *Suceava - Anuarul*
'9-1980.

zugrav moldovean
lea“, în *SCIA*,

ontribuție la cunoașterea
olului al XVI-lea“, în *SCIA*,

ra“
lespre «comoara» de icoane
, în *SCIA, Seria Artă*

nsemnări din
I,

ediție), *Erminia picturii*
ii, Timișoara, 1979.

ente istorice de pe teritoriul
roman, 1976.

R. P. R., sub îngrijirea
957.

o veche biserică
zeale, nr. 6, 1972.

âncovenească“,
1967.

Simache, *Pârvu Mutu*

N.I. Simache, „Trei picturi necunoscute de Pârvu Mutu“, în *Revista Muzeelor*, nr. 6, 1968, pp. 560-561.

Simedrea, *Icoana junghiată*

Tit Simedrea, „Icoana junghiată de la Argeș. Glosă pe marginea vieții Sf. Nifon“, în *Omagiu I.P.S. Dr. Nicolae Bălan Mitropolitul Ardealului*, Sibiu, 1940.

Simionescu, *Prezențe românești*

C. Simionescu, „Prezențe românești în Orientul ortodox“, în *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 11-12, 1980.

Slanski, *Tehnica picturii*

Bagoslav Slanski, *Tehnica picturii. Materiale folosite în pictură*, Moscova, 1962.

Socolan, Toth, *Zugravi*

A. Socolan, A. Toth, „Zugravi ai unor biserici de lemn din nord-vestul României“, în *Marmația*, I, Baia Mare, 1969, pp. 33-57.

Sotiriou, *Icônes*

G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, tom I, Atena, 1956, tom II, Atena, 1958.

Stănescu, *Meșteri*

M. Stănescu, „Meșteri constructori, pietrari și zugravi din timpul lui Ștefan cel Mare“, în *SCIA*, II, 1955, nr. 1-2, pp. 361-365.

Stoicescu, *Țara Românească*

Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, I, Țara Românească*, vol. I și II, Craiova, 1970.

Stoicescu, *Dicționar*

Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1971.

Stoicescu, *Banatul*

Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor medievale din Banat*, Timișoara, 1973.

Stoicescu, *Moldova*

Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974.

Suciu, *Monografia*

I.D. Suciu, *Monografia Mitropoliei Banatului*, Timișoara, 1977.

Suciu, Niculescu, Țigu, *Catedrala*

I.D. Suciu, Doina Niculescu, Viorel Gh. Țigu, *Catedrala Mitropoliei Banatului*, Timișoara, 1979.

Suciu, Constantinescu, *Banatul*

I.D. Suciu, R. Constantinescu, *Documente privitoare la Istoria Mitropoliei Banatului*, vol. I-II, Timișoara, 1980.

Șerbănescu, *Sâmburești*

Florin Șerbănescu, „Pictura pe lemn de la jumătatea secolului al XVII-lea la monumentul istoric din comuna Sâmburești, jud. Olt“, în *Revista Muzeelor și Monumentelor, Seria Monumente Istorice și de Artă*, nr. 2, 1978.

Șerbănescu, *Ornamentica*

Florin Șerbănescu, „Ornamentica picturii pe lemn, element de unitate în arta țărilor române din sec. al XVII-lea“, în *Muzeul Național*, tom VI, București, 1982.

Șerbănescu, *Snagov*

Nicolae Șerbănescu, *Istoria mănăstirii Snagov*, București, 1944.

Șerbănescu, *Mitropoliții*

Nicolae Șerbănescu, „Mitropoliții Ungrovlahiei“, în *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 7-10, 1959.

Șerbănescu, *Panaghiarul*

Nicolae Șerbănescu, „Panaghiarul de la Snagov. Câteva lămuriri asupra panaghiarului și rostului său liturgic“, în *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 5-6, 1962.

Șerbănescu, *450 de ani*

Nicolae Șerbănescu, „450 de ani de la sfințirea bisericii mănăstirii Curtea de Argeș“, în *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 1-2, 1967.

Ștefănescu, *Évolution*

I.D. Ștefănescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1928.

Ștefănescu, *L'icône de la Vierge*

I.D. Ștefănescu, „L'icône de la Vierge du monastère «Dintr-un Lemn»“, în *Byzantion*, VI, 1931.

Ștefănescu, *Monuments*

I.D. Ștefănescu, „Monuments d'art chrétien trouvés en Roumanie“, în *Byzantion*, VI, fasc. 2, 1931, pp. 571-612.

Ștefănescu, *Valachie*

I.D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932.

Ștefănescu, *Râșca-Văleni*

I.D. Ștefănescu, „Le monastère de Râșca. Le trésor de Văleni“, în *Byzantion*, X, 1935, fasc. 2, pp. 556-590.

Ștefănescu, *Jésus sur la Croix*

I.D. Ștefănescu, „Contribution à l'étude des icônes de Roumanie, Jésus sur la Croix“, în *Mélanges Lambros*, 1935.

Ștefănescu, *Comoara*

I.D. Ștefănescu, „Comoara de artă de la Văleni-Neamț“, în *Anuarul liceului Petru Rareș din Piatra Neamț 1935-1936*, pp. 54-74 (trad. din *Byzantion*, X, 1936, fasc. 2).

Ștefănescu, *Transylvanie*

I.D. Ștefănescu, *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938.

Ștefănescu, *Bible*

I.D. Ștefănescu, *Iconographie de la Bible*, Paris, 1938.

Ștefănescu, *Vânătorii Pietrei*

I.D. Ștefănescu, „Tâmpla și icoanele împărătești din Vânătorii Pietrei“, în *Revista Istorică română*, vol. XV, fasc. IV, 1945, pp. 495-498.

Ștefănescu, Averea de artă

I.D. Ștefănescu, „Averea de artă religioasă a Moldovei. Tezaurul de la Putna“, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, XXXIII, nr. 8-9, 1957, pp. 591-601.

Ștefănescu, Colecția

I.D. Ștefănescu, „Colecția de artă a Patriarhiei noastre“, în *Glasul Bisericii*, nr. 1-2, 1958.

Ștefănescu, Averea artistică

I.D. Ștefănescu, „Averea artistică a bisericii ortodoxe din Moldova“, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, nr. 5-6, 1958.

Ștefănescu, Icoane de artă

I.D. Ștefănescu, „Icoane de artă în Moldova“, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, nr. 9-12, 1959.

Ștefănescu, Icoane alese

I.D. Ștefănescu, „Monumente de artă religioasă (icoane alese)“, în *Glasul Bisericii*, XVIII, 1959.

Ștefănescu, Maramureș

I.D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, Ed. Meridiane, București, 1968.

Ștefănescu, Cernica

I.D. Ștefănescu, „Școala de pictură din mănăstirile Cernica și Căldărușani. Ucenicia lui Nicolae Grigorescu“, în *Glasul Bisericii*, nr. 3-4/1969, pp. 363-392.

Ștefănescu, Artă

I.D. Ștefănescu, *Artă feudală în țările române*, Ed. Mitropoliei Banatului, 1981.

Ștefănescu, Iconografia

I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973.

Tafrali, Iconografia

Orest Tafrali, „Iconografia Imnului Acatist“, în *BCMI*, VII, 1914.

Tafrali, Putna

Orest Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du Monastère de Poutna*, Paris, 1925.

Tafrali, Sucevița

Orest Tafrali, „Le monastère de Sucevița et son trésor“, în *Mélanges Ch. Diehl*, Paris, 1930, pp. 207-229.

Talbot-Rice, Icons

Tamara Talbot-Rice, *The Icons*, Londra, 1960.

Talbot-Rice, Byzantine Paintings

David Talbot-Rice, *Byzantine Paintings, The Last Phase*, New-York, 1968.

Talbot-Rice, Icons

David Talbot-Rice, Tamara Talbot-Rice, *Icons, The Matasha Allesn collection. The National Gallery of Ireland*, Dublin, 1968.

Tatić-Djurić, La petite icône

Marjana Tatić-Djurić, „La petite icône en stéatite de Kuršumlja“, (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, nr. 2, pp. 65-88, Novi Sad, 1966.

Tesori d'arte

Tesori d'arte di Romania. Catalog al expoziției de la Torino, Torino, 1970 (capitolul „Le icone di Romania“, și catalogul lor aparțin Corinei Nicolescu).

Theodorescu, Bistrița

Răzvan Theodorescu, *Mănăstirea Bistrița*, Ed. Meridiane, București, 1966.

Theodorescu, Portrete brodate

Răzvan Theodorescu, „Portrete brodate și interferențe stilistice în Moldova lui Ieremia Movilă și Vasile Lupu“, în *Itinerarii medievale*, Ed. Meridiane, București, 1980.

Theodorescu, Un mileniu

Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400-1400)*, Ed. Meridiane, București, 1976.

Theodorescu, Civilizația

Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern*, vol. I-II, Ed. Meridiane, București, 1987.

Théophile, Tratat de pictură

Théophile, *Traté des divers arts par Théophile, prêtre et moine*, Paris, 1924.

Tocilescu, Raporturi

Grigore Tocilescu, „Raporturi asupra câtorva mănăstiri, schituri și biserici din țară prezentate Ministerului Artelor și al Învățământului Public, de...“, în *Analele Academiei Române, Memorii și notițe*, Seria II, tom VIII (1885-1886), secțiunea II, București, 1887.

Tocilescu, Catalog

Grigore Tocilescu, *Catalogul Muzeului Național de Antichități din București*, București, 1906.

Tocilescu, Biserica episcopală

Grigore Tocilescu, *Biserica Mănăstirii Curtea de Argeș restaurată... sfințită din nou în ziua de 12 octombrie 1886*, București, f.a.

Tomić de Muro, Les icônes de Bari

Vukosava Tomić de Muro, „Les icônes dans l'église Saint Nicolas à Bari en Italie“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, nr. 2, pp. 107-126, Novi Sad, 1966.

Trajanescu, Stănești

Ion D.Trajanescu, „Schitul Stănești-Vâlcea“, în *BCMI*, IV, 1911, pp. 13-23.

Trésors de Chypre

Trésors de Chypre. Catalogul expoziției din 6 iulie-15 septembrie 1968, de la Geneva, Geneva, 1968.

Turdeanu, Schimburi culturale

Em. Turdeanu, „Din vechile schimburi culturale dintre români și iugoslavi“, în *Cercetări literare*, III, 1939, pp. 141-218.

Turdeanu, Hilandar și Sf. Pavel

Em. Turdeanu, „Legăturile românești cu mănăstirile Hilandar și Sf. Pavel de la Muntele Athos“, în *Cercetări literare*, IV, 1940, pp. 60-109.

Țigu, Nedelcu Popovici

Gh.Viorel Țigu, „Zugravul N în *Buletinul Monumentelor I* nr. 2, pp. 67-72.

Țigu, Feneșan, Buzilă, Lipo

Gh. Viorel Țigu, Costin Feneșan, „Biserica ortodoxă română din *Banatica*, Reșița, 1971.

Țigu, Opriș, Mănăstirea S

Gh. Viorel Țigu, Longin Opriș, „Biserica ortodoxă română din *Banatica*, Reșița, 1971.

Udrea, Zograful Nedelcu

I.S. Udrea, „Zograful Nedelcu Timișoara, 1930.

Ulea, Originea

Sorin Ulea, „Originea și semnificația elementelor exterioare moldovenești“, în *Revista de etnografie și folklor*, nr. 1, 1964.

Ulea, Gavril Uric

Sorin Ulea, „Gavril Uric, prieten al lui Ștefan cel Mare“, în *SCIA*, XI, nr. 2, 1964.

Ulea, Bălinești

Sorin Ulea, „Gavril ieromonah Ulea de la Bălinești“, în *Cultura marelui Ștefan cel Mare*, București, 1968.

Ulea, Râșca

Sorin Ulea, „Autorul ansamblului de la Râșca“, în *SCIA*, XV, nr. 2, 1968, pp. 1-2.

Ureche, Letopisețul

Grigore Ureche, *Letopisețul țării Moldovei*, de P.P. Panaitescu, ESPLA, Iași, 1968.

Vasić, Bodeana și Kruședol

Pavel Vasić, „Pictorii tâmpelilor din Bodeana și Kruședol“ (în sârbă), în *Studia et Documenta Musei Clujensis*, nr. 1, 1966.

Vasić, Leo Jaksić

Pavel Vasić, „Une famille de peintres de Crkva“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Likovne Umetnosti*, nr. 1, Novi Sad, 1966.

Vasić, Addenda

Pavel Vasić, „Addenda sur l'œuvre de Leo Jaksić de Bela Crkva“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Zbornik za Likovne Umetnosti*, nr. 1, Novi Sad, 1966.

Vasiliev, Erminii

Asen Vasiliev, *Erminii, tehnica și stilul*, Ed. Septemvri, Sofia, 1976.

Vătășianu, Istoria

Virgil Vătășianu, *Istoria artei românești*, București, 1959.

Vătășianu, Studii

Virgil Vătășianu, *Studii de artă și universală*, București, 1987.

g al expoziției de la Torino.
di Romania“, și catalogul lor

Bistrița, Ed. Meridiane,

odate și interferențe stilistice
Vasile Lupu“, în *Itinerarii*
ști, 1980.

de artă la Dunărea de Jos
ești, 1976.

omânilor între medieval
e, București, 1987.

ar Théophile,

pra câtorva mănăstiri,
ate Ministerului Artelor
în *Analele Academiei*
II, tom VIII (1885-1886),

leului Național de Antichități

stirii Curtea de Argeș
a de 12 octombrie 1886,

ari
cônes dans l'église Saint
cu rezumat în franceză),
nr. 2, pp. 107-126,

ti-Vâlcea“, în *BCMI*, IV,

oziției
la Geneva, Geneva, 1968.

aturi culturale dintre români
, III, 1939, pp. 141-218.

ești cu mănăstirile Hilandar
în *Cercetări literare*, IV,

Țigu, Nedelcu Popovici

Gh. Viorel Țigu, „Zugravul Nedelcu Popovici“,
în *Buletinul Monumentelor Istorice*, XL, 1971,
nr. 2, pp. 67-72.

Țigu, Feneșan, Buzilă, Lipova

Gh. Viorel Țigu, Costin Feneșan, Adriana Buzilă,
„Biserica ortodoxă română din Lipova“,
în *Banatica*, Reșița, 1971.

Țigu, Oprișă, Mănăstirea Săraca

Gh. Viorel Țigu, Longin Oprișă, *Mănăstirea Săraca*,
Ed. Meridiane, București, 1971.

Udrea, Zograful Nedelcu

I.S. Udrea, „Zograful Nedelcu“, în *Vestul*, nr. 196,
Timișoara, 1930.

Ulea, Originea

Sorin Ulea, „Originea și semnificația ideologică a picturii
exterioare moldovenești“, în *SCIA*, X, nr. 1, 1963.

Ulea, Gavril Uric

Sorin Ulea, „Gavril Uric, primul artist român cunoscut“,
în *SCIA*, XI, nr. 2, 1964.

Ulea, Bălinești

Sorin Ulea, „Gavril ieromonahul, autorul frescelor
de la Bălinești“, în *Cultura moldovenească în timpul*
lui Ștefan cel Mare, București, 1964.

Ulea, Râșca

Sorin Ulea, „Autorul ansamblului de pictură de la Râșca“,
în *SCIA*, XV, nr. 2, 1968, pp. 165-174.

Ureche, Letopisețul

Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție îngrijită
de P.P. Panaitescu, ESPLA, București, 1955.

Vasić, Bodeana și Kruședol

Pavel Vasić, „Pictorii tâmpelor din mănăstirile Bodeana
și Kruședol“ (în sârbă), în *Starinar*, XII/1961, Belgrad, 1961.

Vasić, Leo Jaksić

Pavel Vasić, „Une famille de peintres, les Jaksić de Bela
Crkva“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în *Zbornik za*
Likovne Umetnosti, nr. 1, Novi Sad, 1965, pp. 267-288.

Vasić, Addenda

Pavel Vasić, „Addenda sur l'article de la famille des peintres
Jaksić de Bela Crkva“ (în sârbă cu rezumat în franceză), în
Zbornik za Likovne Umetnosti, nr. 2, pp. 319-326, Novi Sad,
1966.

Vasiliev, Erminii

Asen Vasiliev, *Erminii, tehnologia și iconografia* (în bulgară),
Ed. Septemvri, Sofia, 1976.

Vătășianu, Istoria

Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I,
București, 1959.

Vătășianu, Studii

Virgil Vătășianu, *Studii de artă veche românească*
și universală, București, 1987.

Vinter, Materiale

A.V. Vinter, *Materiale și tehnica picturii medievale ruse*,
Ed. Iskusstvo, Moscova, 1953.

Voinescu, Zugravul Pârvul Mutul

Teodora Voinescu, „Zugravul Pârvul Mutul și școala sa“,
în *SCIA*, II, nr. 3-4, 1955, pp. 133-157.

Voinescu, Pomelnicul Moldoviței

Teodora Voinescu, „Pomelnicul cu donatori al mănăstirii
Moldovița“, în *SCIA*, X, nr. 1, 1963, pp. 204-211.

Voinescu, Pârvu Mutu

Teodora Voinescu, *Pârvu Mutu Zugravu*, Ed. Meridiane,
București, 1968.

Voinescu, Radu zugravul

Teodora Voinescu, *Radu zugravul*, Ed. Meridiane, 1978.

Voinescu, Icoane

K. Weitzmann, G. Alibeciașvili, A. Volskaia, G. Babić, M.
Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, *Ikone*, Belgrad, 1983.

Vuković, Les monuments

Branko Vuković, *Les monuments religieux dans la région*
de la ville de Belgrad, Belgrad, 1973,
(în sârbă cu rezumat în franceză).

Walter, L'Iconographie

Chr. Walter, *L'Iconographie des Conciles dans la tradition*
byzantine, Paris, 1970.

Weitzmann, Chatzidakis, Mijatev, Radojčić, Ikonen

K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Mijatev, Sv. Radojčić,
Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien,
München, 1966.

Wendt, Rumänische

C.H. Wendt, *Rumänische Ikonenmalerei*, Eisenach, 1953.

Xenopol, Istoria

A.D. Xenopol, *Istoria românilor din Dacia Traiană*,
ed. IV, vol. II, București, 1986.

Xyngopoulos, Thessalonique

A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*,
Atena, 1955.

Xyngopoulos, Mosaïques

A. Xyngopoulos, „Mosaïques et fresques de l'Athos“,
în *Le Millénaire du Mont Athos*, Veneția, 1964, pp. 247-262.

Zagoritz, Tâmpla

Al.M. Zagoritz, „Tâmpla și tronul arhieresc. Origini
și caractere“, în *BCMI*, VIII, 1915, pp. 55-68.

Zamfirescu, Mihăilă, Moisi, Învățăturile

D. Zamfirescu, G. Mihăilă, Florica Moisi, *Învățăturile lui*
Neagoe Basarab către fiul său Theodosie, București, 1970.

Zidaru, Restaurarea

Gheorghe Zidaru, „Probleme în restaurarea temperei vechi“,
în *Prima sesiune de comunicări științifice a Muzeelor de artă*,
București, 1966.

LISTA ILUSTRĂȚIILOR

1. *Diptic de școală italo-cretană*, secolul XVI, Muzeul Național de Artă al României, București.
2. Copie existentă la Muzeul Național de Artă al României după icoana *Sfântul Athanasie athonitul* (cat. 1), secolul XIV, a doua jumătate, Marea Lavra, catolicon, Athos.
3. *Sfântul Athanasie athonitul*, detaliu.
4. *Sfinții Simeon și Sava*, detaliu: *Sfântul Simeon*.
5. *Maica Domnului Intercesoarea* (cat. 2), cca 1400, Muzeul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea).
6. *Maica Domnului Intercesoarea*, reconstituire aproximativă făcută de autor.
7. *Așezarea veșmintelor Maicii Domnului*, secolele XVI-XVII, Școala din Novgorod, după K. Onasch, *Ikonen*.
8. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 3), secolul XV, prima jumătate, Mănăstirea Dintr-un Lemn, Comuna Frâncești (jud. Vâlcea).
9. *Maica Domnului cu Pruncul*, detaliu.
10. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 4), sfârșitul secolului XIV-începutul secolului XV, Muzeul Național de Artă al României, București.
11. *Sfântul Apostol Luca* (cat. 5), secolul XV, a doua jumătate, Bolnița Mănăstirii Bistrița (jud. Vâlcea).
12. *Sfântul Apostol Luca*, detaliu.
- 13-14. *Icoană dublă față* (cat. 6), avers: *Iisus Pantocrator*, revers: *Răstignirea*, 1512-1513, Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea).
15. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 7), 1512-1513, Muzeul Național de Artă al României, București.
16. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, detaliu.
17. *Iisus Pantocrator*, sfârșitul secolului XV-începutul secolului XVI, Muzeul Național de Artă al României, București.
18. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, sfârșitul secolului XV-începutul secolului XVI, Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea).
- 19-20. *Icoană dublă față* (cat. 8), avers: *Sfântul Alexe, Omul lui Dumnezeu, între Sfinții Varlaam și Ioasaf*, revers: *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, secolul XVI, a doua decadă, Muzeul Național de Artă al României, București.
21. *Sfântul Dumitru*, sfârșitul secolului XV-începutul secolului XVI, Mănăstirea Cozia, Călimănești (jud. Vâlcea).
22. *Sfântul Teodor Tiron*, sfârșitul secolului XV-începutul secolului XVI, Mănăstirea Cozia, Călimănești (jud. Vâlcea).
23. *Coborârea de pe cruce* (cat. 9), cca 1522, Muzeul Național de Artă al României, București.
24. *Coborârea de pe cruce*, detaliu: *Doamna Despina-Milița*.
25. *Sfântul Nicolae* (cat. 10), 1517-1518, Muzeul Național de Artă al României, București.
26. *Sfântul Nicolae*, detaliu: *Neagoe Basarab cu fiii săi, Teodosie, Petru și Ioan*.
27. *Sfântul Nicolae*, detaliu: *Doamna Despina-Milița cu Stana și Roxanda*.
28. *Sfinții Simeon și Sava* (cat. 11), cca 1522, Muzeul Național de Artă al României, București.
29. *Sfinții Simeon și Sava* (cat. 11), detaliu: *Doamna Despina-Milița*.
30. *Sfinții Simeon și Sava* (cat. 11), detaliu: *Fiicele lui Neagoe Basarab, Stana și Roxanda*.
31. *Sfântul Nicolae*, 1532, pictură murală, naos, absida de sud, Biserica Mănăstirii Probota (jud. Suceava).
32. *Sfântul Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 12), secolul XVI, Casa de Cultură – Muzeu, Comuna Domnești (jud. Argeș).
33. *Sfinții Apostoli Petru și Pavel*, ulei pe pânză, copie din secolul XIX după o icoană de la Neagoe Basarab, Muzeul Mănăstirii Ciolanu (jud. Buzău).
34. *Sfinții Apostoli Petru și Pavel*, detaliu.
35. *Maica Domnului și Arhanghelul Mihail* (parte din *Deisis*) (cat. 13), secolul XVI, prima jumătate, Muzeul Mănăstirii Hurezi (jud. Vâlcea).
36. *Fragment de tâmplă*, secolul XVI, Biserica Mănăstirii Kruședol, Iugoslavia.
37. *Iisus Pantocrator* (cat. 14), 1558-1559, Biserica Mănăstirii Stănești, Comuna Lungești (jud. Vâlcea).
38. *Sfântul Arhanghel Mihail* (cat. 15), mijlocul secolului XVI, Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).
39. *Maica Domnului Glicophilusa – Țelovanie* (cat. 16), 1563-1565, Muzeul Național de Artă al României, București.
40. *Sfântul Apostol Matei* (cat. 17), jumătatea secolului XVI, Muzeul Național de Artă al României, București.
41. *Sfântul Apostol Marcu* (cat. 18), jumătatea secolului XVI, Muzeul Național de Artă al României, București.
42. *Iisus Împăratul Gloriei (Pietă)* (cat. 19), secolul XVI, a doua jumătate, Biserica Schitului Ciocanul, Bughia de Jos (jud. Argeș).
43. *Iisus Împăratul Gloriei*, detaliu.
44. *Sfântul Ioan Botezătorul și Arhanghelul Gavriil* (parte din *Deisis*) (cat. 20), mijlocul celei de-a doua jumătăți a secolului XVI, Muzeul Național de Artă al României, București.
45. *Maica Domnului cu Ar* copie din secolul XVIII Național de Artă al României, București.
46. *Soborul Sfinților Petru și Pavel*, secolul XVI, Muzeul Național de Artă al României, București.
47. *Iisus Pantocrator cu do* secolului XVI- începutul secolului XVII, Gheorghe – „Domnească”, Târgoviște, Biserica Sfântul Nicolae.
48. *Iisus Pantocrator* (cat. 1), Târgoviște, Biserica Sfântul Nicolae.
49. *Maica Domnului cu Pruncul*, Andrei Zugravul, Biserica Sfântul Nicolae, Lungești (jud. Vâlcea).
50. *Maica Domnului cu Pruncul*, Biserica Sfinții Voievozi, Bercioiu (jud. Vâlcea).
51. *Maica Domnului cu Pruncul*, XVI-XVII, Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea).
52. *Maica Domnului cu Pruncul*, XVI-XVII, Biserica Sfântul Nicolae, Lungești (jud. Vâlcea).
53. *Maica Domnului cu Pruncul*, XVI-XVII, Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea).
54. *Iisus Pantocrator tronând* moldovean?, Biserica Sfântul Nicolae, Bercioiu (jud. Vâlcea).
55. *Iisus Împărat și Mare A* Muzeul Național de Artă al României, București.
56. *Tâmpla Bisericii Schitul* baza crucii: *Matei Basarab*, 1651-1653, Biserica Sfântul Nicolae, Lungești (jud. Vâlcea).
57. *Tâmpla Bisericii Schitul* *Maica Domnului*.
58. *Tâmpla Bisericii Schitul* *Sfântul Ioan Botezătorul*.
59. *Tâmpla Bisericii Schitul* crucii.
60. *Tâmpla Bisericii Schitul* brațul crucii.
61. *Tâmpla Bisericii Schitul* medalion.
62. *Tâmpla Bisericii din Băl* Voievodul Mihnea al III-lea, 1659, Biserica Duminică, Râmnești (jud. Vâlcea).
63. *Cuvioasa Paraschiva* (ca) Muzeul Mănăstirii Hurezi.
64. *Cuvioasa Paraschiva*, de
65. *Cuvioasa Paraschiva*, de
66. *Duminica Tuturor Sfinților* XVII, Biserica Duminică, Râmnești (jud. Vâlcea).

iu: *Doamna Despina-Milița*.

7-1518, Muzeul Național de

oe *Basarab cu fiii săi*,

na *Despina-Milița cu Stana*

), cca 1522, Muzeul Național
ti.

), detaliu: *Doamna*

), detaliu: *Fiicele lui Neagoe*

murală, naos, absida de sud,
ud. Suceava).

ica *Domnului cu Pruncul* (cat.
tură – Muzeu, Comuna

, ulei pe pânză, copie din
la Neagoe Basarab, Muzeul
u).

, detaliu.

ul *Mihail* (parte din *Deisis*)
jumătate, Muzeul Mănăstirii

XVI, Biserica Mănăstirii

58-1559, Biserica Mănăstirii
d. Vâlcea).

. 15), mijlocul secolului XVI,
d. Neamț).

t – *Telovanie* (cat. 16),
de Artă al României, București.

), jumătatea secolului XVI,
omâniei, București.

3), jumătatea secolului XVI,
omâniei, București.

) (cat. 19), secolul XVI, a doua
iocanul, Bughia de Jos (jud.

u.

anghelul *Gavriil* (parte din
de-a doua jumătăți a secolului
al României, București.

45. *Maica Domnului cu Arhanghelul Mihail* (parte din *Deisis*),
copie din secolul XVIII după icoana inițială, Muzeul
Național de Artă al României, București.

46. *Soborul Sfinților Petru și Pavel* (cat. 21), finele secolului
XVI, Muzeul Național de Artă al României, București.

47. *Iisus Pantocrator cu doisprezece apostoli* (cat. 22), sfârșitul
secolului XVI- începutul secolului XVII, Biserica Sfântul
Gheorghe – „Domnească”, Ocnele Mari (jud. Vâlcea).

48. *Iisus Pantocrator* (cat. 23), 1615-1616, Zugravul Stoica din
Târgoviște, Biserica Schitului Brădet (jud. Argeș).

49. *Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa*, secolele XVI-XVII,
Andrei Zugravul, Biserica Mănăstirii Stănești, Comuna
Lungești (jud. Vâlcea).

50. *Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa* (cat. 24), 1624-1625,
Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești, Comuna
Bercioiu (jud. Vâlcea).

51. *Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa* (cat. 25), secolele
XVI-XVII, Palatul Episcopal, Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea).

52. *Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa* (cat. 26), secolele
XVI-XVII, Biserica Albă din Târgoviște (jud. Dâmbovița).

53. *Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa*, detaliu.

54. *Iisus Pantocrator tronând*, secolele XVI-XVII, Zugrav
moldovean?, Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești,
Comuna Bercioiu (jud. Vâlcea).

55. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 27), secolele XVI-XVII,
Muzeul Național de Artă al României, București.

56. *Tâmpla Bisericii Schitului Crasna* (cat. 28), detaliu de la
baza crucii: *Matei Basarab și Mitropolitul Ștefan I*,
1651-1653, Biserica Schitului Crasna (jud. Argeș).

57. *Tâmpla Bisericii Schitului Crasna*, detaliu din *Molenii*:
Maica Domnului.

58. *Tâmpla Bisericii Schitului Crasna*, detaliu din *Molenii*:
Sfântul Ioan Botezătorul.

59. *Tâmpla Bisericii Schitului Crasna*, detaliu: *Înger de la baza*
crucii.

60. *Tâmpla Bisericii Schitului Crasna*, detaliu: *Înger de pe*
brațul crucii.

61. *Tâmpla Bisericii Schitului Crasna*, detaliu: *Înger din*
medalion.

62. *Tâmpla Bisericii din Bălănești-Râmești* (cat. 29), detaliu:
Voievodul Mihnea al III-lea și Mitropolitul Ștefan I, 1658-
1659, Biserica Duminica Tuturor Sfinților, Bălănești-
Râmești (jud. Vâlcea).

63. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 30), mijlocul secolului XVII,
Muzeul Mănăstirii Hurezi (jud. Vâlcea).

64. *Cuvioasa Paraschiva*, detaliu.

65. *Cuvioasa Paraschiva*, detaliu.

66. *Duminica Tuturor Sfinților* (cat. 31), mijlocul secolului
XVII, Biserica Duminica Tuturor Sfinților, Bălănești-
Râmești (jud. Vâlcea).

67. *Duminica Tuturor Sfinților*, detaliu: *Mitropolitul Ștefan*.

68. *Sfântul Nicolae* (cat. 32), 1643-1644, Stroe Zugravul,
Muzeul Național de Artă al României, București.

69. *Iisus Pantocrator* (cat. 33), mijlocul secolului XVII, Popa
Vlaicu Zugravul, Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).

70. *Iisus Pantocrator* (cat. 34), mijlocul secolului XVII, Muzeul
Brukenthal, Sibiu.

71. *Tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae*, Hunedoara.

72. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 35), 1665-1666, Biserica
de lemn *Adormirea Maicii Domnului*, Grămești (jud.
Vâlcea).

73. *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu.

74. *Sfinții Grigore Decapolitul și Mihail, episcop de Synnade*
(cat. 36), 1669, Colecție particulară, Râmnicu Vâlcea.

75. *Sfinții Grigore Decapolitul și Mihail, episcop de Synnade*,
detaliu: *Mitropolitul Ștefan I*.

76. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*, cca 1668, Tudoran
Zugravul, Biserica din Băjești, Comuna Bălinești (jud.
Argeș).

77. *Iisus Pantocrator* (cat. 37), cca 1668, Tudoran Zugravul,
Biserica din Băjești, Comuna Bălinești (jud. Argeș).

78. *Iisus Pantocrator*, detaliu.

79. *Sfântul Gheorghe tronând*, cca 1678, Biserica Kretzulescu,
București.

80. *Sfântul Nicolae* (cat. 38), secolul XVII, ultimul sfert, Palatul
Episcopal, Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea).

81. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 39), cca 1683, Biserica
Mănăstirii Bistrița (jud. Vâlcea).

82. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu*, detaliu.

83. *Maica Domnului cu Pruncul – Nikopoia* (cat. 40), cca 1683,
Biserica Mănăstirii Bistrița (jud. Vâlcea).

84. *Maica Domnului cu Pruncul – Nikopoia*, detaliu.

85. *Sfântul Procopie*, 1694, Constantinos Zugravul?, Biserica
Mare a Mănăstirii Hurezi (jud. Vâlcea).

86. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41), cca 1697, Constantinos
Zugravul?, Paraclisul Nașterea Maicii Domnului, Mănăstirea
Hurezi (jud. Vâlcea).

87. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41), detaliu: *Donatorii*.

88. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*, 1692, Pârvu Mutu?,
Biserica Trei Ierarhi, Filipeștii de Pădure (jud. Prahova).

89. *Iisus Pantocrator tronând* (cat. 42), 1692, Pârvu Mutu?,
Biserica Trei Ierarhi, Filipeștii de Pădure (jud. Prahova).

90. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 43), 1696, atribuită lui
Pârvu Mutu, Muzeul Național de Artă al României,
București.

91. *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu.
92. *Sfântul Ioan Botezătorul, Îngerul deșertului* (cat. 44), 1709-1710, Muzeul Mănăstirii Hurezi (jud. Vâlcea).
93. *Duminica Tuturor Sfinților* (cat. 45), 1709-1710, Muzeul Mănăstirii Hurezi (jud. Vâlcea).
94. *Duminica Tuturor Sfinților*, detaliu: Arhimandritul Ioan.
95. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 46), cca 1712, Hranite Zugravul, Biserica Mănăstirii Govora (jud. Vâlcea).
96. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria – tronând* (cat. 47), 1711-1712, Iosif Ieromonah Zugravul, Biserica Mănăstirii Govora (jud. Vâlcea).
97. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria – tronând*, detaliu.
98. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 48), 1699-1700, Biserica Mare a Mănăstirii Polovragi (jud. Gorj).
99. *Adormirea Maicii Domnului*, detaliu.
100. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 49), 1704-1705, Hranite Zugravul, Biserica Mare a Mănăstirii Polovragi (jud. Gorj).
101. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 50), cca 1708, Nicolae Zugravul, Muzeul Național de Artă al României, București.
102. *Iisus Pantocrator* (cat. 51), cca 1708, Nicolae Zugravul, Muzeul Național de Istorie a României, București.
103. *Iisus Pantocrator*, detaliu.
104. *Schimbarea la Față* (cat. 52), începutul secolului XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București.
105. *Cina de la Mamvri (Sfânta Treime)* (cat. 53), începutul secolului XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București.
106. *Maica Domnului cu Pruncul – Protectoarea* (cat. 54), începutul secolului XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București.
- 107-108. *Prăznicar dublu* (cat. 55), avers: *Intrarea în Ierusalim*, revers: *Învierea lui Lazăr*, cca 1706, Muzeul Național de Artă al României, București.
- 109-110. *Prăznicar dublu* (cat. 55), avers: *Sfinții Sava, Nicolae și Daniil*, revers: *Sfinții Eustatie, Mardarie, Evghenie, Oreste și Axentie*, cca 1706, Muzeul Național de Artă al României, București.
111. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 57), secolul XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București.
112. *Căderea Îngerilor* (cat. 58), secolul XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București.
113. *Proorocul Ilie* (cat. 59), 1795, Radu Diaconu Zugravu, Muzeul Național de Artă al României, București.
114. *Sfântul Nicoale* (cat. 60), 1795, Radu Diaconu Zugravu, Muzeul Național de Artă al României, București.
115. *Sfântul Nicoale*, detaliu.
116. *Evanghelistul Luca*, Gavril Uric, *Tetraevangheliarul din 1429*, f. 144v, Biblioteca Bodleiană, Oxford.
117. *Evanghelistul Ioan*, Gavril Uric, *Tetraevangheliarul din 1429*, f. 235v, Biblioteca Bodleiană, Oxford.
118. *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil în brațe* (cu riza), secolele XIV-XV, Mănăstirea Bistrița (jud. Neamț).
119. *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil în brațe*, detaliu fără riza.
- 120-121. *Icoană dublă față* (fără riza) (cat. 61), avers: *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, revers: *Sfântul Gheorghe*, Școală Bizantină, secolele XIV-XV, Mănăstirea Neamț (jud. Neamț).
- 122-123. *Icoană dublă față* (cu riza) (cat. 61), avers: *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, revers: *Sfântul Gheorghe*.
124. *Icoană dublă față* (cu riza), revers: *Sfântul Gheorghe*, detaliu.
- 125-126. *Icoană dublă față*, avers: *Maica Domnului cu Pruncul* (detaliu), revers: *Sfântul Gheorghe* (detaliu), Mănăstirea Cilic Dere (jud. Tulcea).
127. *Sfântul Ioan cel Nou în fața Eparhului* (Fragment pictat din *racla Sfântului*) (cat. 62), începutul secolului XV, Muzeul Național de Artă al României, București.
128. *Sfântul Ioan cel Nou în fața Eparhului*, detaliu: *Eparhul*.
129. *Sfântul Ioan cel Nou în fața Eparhului*, detaliu: *Oștean*.
130. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 63), secolele XV-XVI, Biserica Mănăstirii Agapia (jud. Neamț).
131. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, detaliu.
132. *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* (cat. 64), secolul XV, Biserica Mănăstirii Agapia (jud. Neamț).
133. *Iisus Pantocrator* (cat. 65), secolul XVI, prima jumătate, Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).
134. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 66), secolul XVI, Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).
135. *Schimbarea la Față* (cat. 67), secolul XVI, Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).
136. *Iisus Pantocrator* (cat. 68), secolul XVI, prima jumătate, Biserica Mănăstirii Humor (jud. Suceava).
137. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 69), secolul XVI, prima jumătate, Biserica Mănăstirii Humor (jud. Suceava).
138. *Sfântul Arhanghel Mihail* (cat. 70), secolul XVI, prima jumătate, Biserica Mănăstirii Humor (jud. Suceava).
139. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 71), secolul XVI, prima jumătate, Biserica Mănăstirii Humor (jud. Suceava).
140. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, Provine de la Biserica Humorul Vechi, în restaurare la Laboratorul din Suceava.
141. *Maica Domnului cu Pruncul*, Episcopia Romanului (jud. Suceava).
142. *Iisus Pantocrator* (cat. 7), Mănăstirea Sucevița (jud. Suceava).
143. *Cuvioasa Paraschiva* (ca Muzeul Național de Artă al României, București).
144. *Sfântul Nicolae*, 1539-15, Istanbul (*desen după Ale Constantinopol*).
145. *Maica Domnului cu Pruncul*, Istanbul (*desen după Constantinopol*).
146. *Iisus Pantocrator*, Biserica din Văratec, după Alexander Deroko.
147. *Sfântul Nicolae* (cat. 75), Muzeul Mănăstirii Văratec.
148. *Arhanghelii Mihail și Gavril*, Stamatello Cotronas?, Muzeul Național de Artă al României, București.
149. *Sfântul Nicolae* (fragment), Cotronas, Proscomidia Bisericii Suceava).
150. *Cruce pictată pe ambele părți*, Pantocrator, revers: *Sfântul Ioan cel Nou*, din Văleni-Piatra Neamț.
151. *Înălțarea Domnului* (cat. 76), Muzeul Mănăstirii Bistrița.
152. *Plângerea lui Iisus* (*Pietatea*), XVI, Muzeul Mănăstirii Bistrița.
153. *Învierea – Coborârea la Iad*, jumătate, Muzeul Mănăstirii Bistrița.
154. *Iisus Pantocrator* (cat. 81), Mitropolitan, Iași.
155. *Maica Domnului cu Pruncul*, Mitropolitan, Iași.
156. *Schimbarea la Față* (cat. 82), Mitropolitan, Iași.
157. *Sfântul Nicolae* (cat. 84), Văratec (jud. Neamț).
158. *Bunavestire – Uși împărătești*, Mănăstirea Văratec (jud. Neamț).
159. *Proorocul Ilie* (cat. 86), secolul XVIII, Biserica Văleni-Piatra Neamț.
- 160-161. *Icoană dublă față* (ca Muzeul Național de Artă al României, București), revers: *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor*, XVI, a doua jumătate, Pașcani (jud. Neamț).
162. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 87), Muzeul Mănăstirii Bistrița.
163. *Tronul Hetimasiei* (cat. 88), Mănăstirea Văratec (jud. Neamț).

z, *Tetraevangheliarul din*
iană, Oxford.

, *Tetraevangheliarul din*
iană, Oxford.

-copil în brațe (cu riza),
Bistrița (jud. Neamț).

-copil în brațe, detaliu fără

l) (cat. 61), avers: *Maica*
itria, revers: *Sfântul*
celele XIV-XV, Mănăstirea

(cat. 61), avers: *Maica*
itria, revers: *Sfântul*

ers: *Sfântul Gheorghe*,

Maica Domnului cu Pruncul
ghe (detaliu), Mănăstirea

arhului (Fragment pictat din
utul secolului XV, Muzeul
București.

arhului, detaliu: *Eparhul*.

arhului, detaliu: *Oștean*.

Hodighitria (cat. 63),
Mănăstirii Agapia (jud. Neamț).

Hodighitria, detaliu.

or (cat. 64), secolul XV,
. Neamț).

lul XVI, prima jumătate,
. Neamț).

Hodighitria (cat. 66), secolul
c (jud. Neamț).

ecolul XVI,
. Neamț).

lul XVI, prima jumătate,
. Suceava).

Hodighitria (cat. 69), secolul
Mănăstirii Humor (jud.

70), secolul XVI, prima
umor (jud. Suceava).

at. 71), secolul XVI, prima
umor (jud. Suceava).

dighitria, Provine de la Biserica
a Laboratorul din Suceava.

141. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 72), 1549,
Episcopia Romanului (jud. Neamț).

142. *Iisus Pantocrator* (cat. 73), mijlocul secolului XVI,
Mănăstirea Sucevița (jud. Suceava).

143. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 74), mijlocul secolului XVI,
Muzeul Național de Artă al României, București.

144. *Sfântul Nicolae*, 1539-1540, Biserica Maica Domnului,
Istanbul (*desen după Alexander Deroko, Icoane din*
Constantinopol).

145. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, Biserica Maica
Domnului, Istanbul (*desen după Alexander Deroko, Icoane*
din Constantinopol).

146. *Iisus Pantocrator*, Biserica Maica Domnului, Istanbul (*desen*
după Alexander Deroko, Icoane din Constantinopol).

147. *Sfântul Nicolae* (cat. 75), secolul XVI, Stamatello Cotronas?,
Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).

148. *Arhanghelii Mihail și Gavriil* (cat. 76), secolul XVI, cca 1552,
Stamatello Cotronas?, Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).

149. *Sfântul Nicolae* (fragment), 1552, pictură murală, Stamatello
Cotronas, Proscomidia Bisericii Mari, Mănăstirea Râșca (jud.
Suceava).

150. *Cruce pictată pe ambele fețe* (cat. 77), avers: *Iisus*
Pantocrator, revers: *Sfântul Gheorghe*, secolul XVI, Biserica
din Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț).

151. *Înălțarea Domnului* (cat. 78), jumătatea secolului XVI,
Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).

152. *Plângerea lui Iisus (Pietă)* (cat. 79), jumătatea secolului
XVI, Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).

153. *Învierea – Coborârea la Iad* (cat. 80), secolul XVI, prima
jumătate, Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).

154. *Iisus Pantocrator* (cat. 81), secolul XVI, Palatul
Mitropolitan, Iași.

155. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 82), secolul XVI, Palatul
Mitropolitan, Iași.

156. *Schimbarea la Față* (cat. 83), secolul XVI, Palatul
Mitropolitan, Iași.

157. *Sfântul Nicolae* (cat. 84), secolul XVI, Muzeul Mănăstirii
Văratec (jud. Neamț).

158. *Bunavestire – Uși împărătești* (cat. 85), secolul XVI, Muzeul
Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).

159. *Proorocul Ilie* (cat. 86), secolul XVI, a doua jumătate,
Biserica Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț).

160-161. *Icoană dublă față* (cat. 87), avers: *Soborul Cuvioaselor*
și Dreptelor, revers: *Soborul Sfinților Arhangheli*, secolul
XVI, a doua jumătate, Parohia Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț).

162. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 88), secolul XVI, a doua jumătate,
Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).

163. *Tronul Hetimasiei* (cat. 89), sfârșitul secolului XVI, Muzeul
Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).

164. *Rugul arzând* (cat. 90), sfârșitul secolului XVI, Muzeul
Mănăstirii Agapia (jud. Neamț).

165. *Tâmpla Bisericii Mănăstirea Humor* (fragment), 1588-1590,
Mănăstirea Humor (jud. Suceava).

166. *Bunavestire – Uși împărătești* (cat. 91), secolul XVI, Muzeul
Național de Artă al României, București.

167. *Iisus Pantocrator (Iisus Psihosostis)* (cat. 92), secolul XVI,
cca 1570-1580, Muzeul Național de Artă al României,
București.

168. *Iisus Pantocrator tronând* (cat. 93), cca 1596, Zugravi Ioan
și Sofrenie, Biserica Mănăstirii Pângărați (jud. Neamț).

169. *Maica Domnului cu Pruncul – Nikopoia* (cat. 94), cca 1596,
Zugravi Ioan și Sofrenie, Biserica Mănăstirii Pângărați (jud.
Neamț).

170. *Sfântul Gheorghe* (cat. 95), cca 1596, Zugravi Ioan și
Sofrenie, Biserica Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).

171. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 96), secolele XVI-XVII,
Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).

172. *Pomelnicul de la Biserica din Văleni*, sfârșitul secolului
XVI-începutul secolului XVII, detaliu, Biserica din Văleni-
Piatra Neamț (jud. Neamț).

173. *Pomelnicul de la Mănăstirea Sucevița*, sfârșitul secolului
XVI-începutul secolului XVII, detaliu, Muzeul Mănăstirii
Sucevița (jud. Suceava).

174. *Cinci Sfinți Martiri* (cat. 97), sfârșitul secolului XVI-
începutul secolului XVII, Muzeul Național de Artă al
României, București.

175. *Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa* (cat. 98), începutul
secolului XVII, Muzeul Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).

176. *Alungarea din Rai* (cat. 99), 1612, Biserica din Văleni-Piatra
Neamț (jud. Neamț).

177. *Trădarea lui Iuda* (cat. 100), 1612-1613, Biserica din
Văleni-Piatra Neamț (jud. Neamț).

178. *Intrarea în Ierusalim (Duminica Floriilor)* (cat. 101),
începutul secolului XVII, Muzeul Arta Lemnului,
Câmpulung Moldovenesc.

179. *Învierea lui Lazăr* (cat. 102), începutul secolului XVII,
Muzeul Arta Lemnului, Câmpulung Moldovenesc.

180. *Înălțarea Crucii* (cat. 103), 1613, Gligore Zugravul, Muzeul
Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).

181. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 104),
începutul secolului XVII, Muzeul Național de Artă al
României, București.

182. *Înălțarea Domnului* (cat. 105), secolele XVI-XVII, Muzeul
Mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).

183. *Coborârea de pe Cruce* (cat. 106), începutul secolului XVII,
Muzeul Mănăstirii Văratec (jud. Neamț).

184. *Trei Sfinți Părinți* (cat. 107), secolul XVII, prima jumătate,
Muzeul Național de Artă al României, București.

185. *Sfinții Trei Ierarhi* (cat. 108), secolul XVII, Muzeul Mănăstirii Agapia (jud. Neamț).
186. *Înălțarea Sfintei Cruci* (cat. 109), începutul secolului XVII, Muzeul Național de Artă al României, București.
187. *Iisus Pantocrator*, începutul secolului XVII, Muzeul Național de Artă al României, București.
188. *Iisus Pantocrator* (cat. 110), secolul XVII, prima jumătate, Muzeul Mănăstirii Agapia (jud. Neamț).
189. *Iisus Pantocrator*, secolul XVII, Muzeul Mănăstirii Neamț (jud. Neamț).
190. *Maica Domnului cu Pruncul – Milostiva* (cat. 111), mijlocul secolului XVI, Muzeul Național de Artă al României, București.
191. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 112), secolul XVI, Muzeul Patriarhiei Române, Mănăstirea Antim, București.
192. *Înălțarea Domnului* (cat. 113), secolul XVII, Muzeul Național de Artă al României, București.
193. *Sfântul Gheorghe omorând balaurul* (cat. 114), secolul XVII, Muzeul Național de Artă al României, București.
194. *Cuvioasa Paraschiva*, sfârșitul secolului XVI, Muzeul Național de Artă al României, București.
195. *Pomelnicul Mănăstirii Moldovița* (triptic) (cat. 115), închis, 1644, Muzeul Mănăstirii Moldovița.
196. *Pomelnicul Mănăstirii Moldovița* (triptic) (cat. 115), deschis, 1644, Muzeul Mănăstirii Moldovița.
197. *Pomelnicul Mănăstirii Moldovița* (triptic), detaliu: *Tabloul votiv*.
198. *Pomelnicul Mănăstirii Moldovița* (triptic), detaliu: *Scena Raiului din Judecata de Apoi*.
199. *Duminica Tuturor Sfinților* (cat. 116), secolul XVII, Muzeul Național de Artă al României, București.
200. *Bunavestire*, secolul XVII, a doua jumătate, Muzeul Mănăstirii Golia, Iași.
201. *Sfinții Teodor Tiron și Teodor Stratilat* (cat. 117), 1665-1666, Grigorie din Bierilești, Biserica Sfinții Teodori, Iași.
202. *Iisus Pantocrator* (cat. 118), 1665, Zugrav Grigorie din Bierilești, Biserica Sfinții Teodori, Iași.
203. *Maica Domnului cu Pruncul*, 1665, Zugrav Grigorie din Bierilești, Biserica Sfinții Teodori, Iași.
204. *Sfântul Apostol Marcu*, jumătatea secolului XVII, Muzeul Național de Artă al României, București.
205. *Sfântul Apostol Andrei*, jumătatea secolului XVII, Muzeul Național de Artă al României, București.
206. *Tâmpla lui maler Mariski (Bariskie)*, 1643, Muzeul Mănăstirii Neamț (jud. Neamț).
207. *Adormirea Maicii Domnului*, 1695, Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni (jud. Vaslui).
208. *Iisus Pantocrator*, 1696, Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni (jud. Vaslui).
209. *Maica Domnului cu Pruncul*, 1696, Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni (jud. Vaslui).
210. *Sfântul Ioan Botezătorul*, sfârșitul secolului XVII, Biserica Adormirea Maicii Domnului, Jigoreni (jud. Vaslui).
- 211-222. Fragmente din *Tâmpla de la Jigoreni* (cat. 119), secolele XVII-XVIII, detalii din cinurile: *Deisis* și *Prăznicare*.
223. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (cat. 120), secolele XVII-XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București.
224. *Iisus Pantocrator tronând* (cat. 121), secolul XVIII, Biserica Vânători-Piatra Neamț (jud. Neamț).
225. *Doi doctori anarghiri*, 1443, Pictură murală, Naos, peretele nord-estic, Biserica din Densuș (jud. Hunedoara).
226. *Desen* după un fragment, de pictură murală din secolele XIV-XV, din Biserica de la Peșteana (jud. Hunedoara).
227. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 122), secolul XVI, Moldova?, Muzeul Maramureșean din Sighetu Marmăției (jud. Maramureș).
228. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, detaliu: *Arhanghelul Rafail*.
229. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 123), 1539, Atelier moldovenesc, Biserica de lemn Sfinții Arhangheli, Ursiu de Jos (jud. Mureș).
230. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, detaliu.
231. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, detaliu.
232. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria*, detaliu.
233. *Sfântul Nicolae* (cat. 124), 1539, Atelier moldovenesc, Biserica de lemn Sfinții Arhangheli, Ursiu de Jos (jud. Mureș).
234. *Sfântul Nicolae*, detaliu.
- 235-240. *Tripticul de la Bica-Mănăstireni* (cat. 125), 1563. Panoul central: *Înălțarea*, detaliu: *Maica Domnului*, detaliu: *Iisus*. Voleul stâng, exterior: *Sfântul Gheorghe*, interior: *Nașterea lui Iisus*, *Sfânta Paraschiva și Arhanghelul Gavriil*. Voleul drept, interior: *Coborârea la Iad*, *Sfânta Nedelea și Arhanghelul Mihail*, Muzeul Național de Artă al României, București.
241. *Sfântul Arhidiacon Ștefan* (cat. 126), secolul XVI, Atelier itinerant moldovenesc?, Muzeul Episcopiei Buzăului, Buzău.
242. *Nașterea Domnului* (cat. 127), sfârșitul secolului XVI, Biserica de lemn din Budești-Susani (jud. Maramureș).
243. *Întâmpinarea Domnului* (cat. 128), sfârșitul secolului XVI, Biserica de lemn din Budești-Susani (jud. Maramureș).
244. *Deisis (Tripticul de la Brukenthal)* (cat. 129), începutul secolului XVI, Muzeul Brukenthal, Sibiu.
245. *Deisis (Tripticul de la Brukenthal)*, detaliu: *Sfântul Ioan Botezătorul*.
246. *Sfântul Gheorghe* (cat. 130), Maramureșean din Sighetu Marmăției (jud. Maramureș).
247. *Coborârea Sfântului Dăvid*, Muzeul Maramureșean Maramureș).
248. *Cina de la Mamvri (Sfântul Nicolae)*, Mitropoliei Olteniei – Maramureș).
249. *Maica Domnului cu Pruncul*, din Țara Românească, Zugrav Sfântul Nicolae, Hunedoara.
250. *Sfântul Nicoale* (cat. 131), Țara Românească, Zugrav Sfântul Nicolae, Hunedoara.
251. *Iisus Pantocrator* (cat. 132), Țara Românească, Constantin Hunedoara.
252. *Iisus Pantocrator*, detaliu.
253. *Adormirea Maicii Domnului*, Țara Românească, Zugrav Nicolae, Hunedoara.
254. *Maica Domnului cu Pruncul*, Episcopiei Ortodoxe Române, Hunedoara.
255. *Duminica Orbului* (cat. 133), Ortodoxe Române din Țara Românească.
256. *Maica Domnului cu Pruncul*, Zugravul, Muzeul Brukenthal, Sibiu.
257. *Iisus Pantocrator* (cat. 134), Brukenthal, Sibiu.
258. *Sfântul Nicolae* (cat. 135), Național de Artă al României, București.
259. *Iisus Pantocrator*, secolul XVI, Mureș).
260. *Maica Domnului cu Pruncul*, (jud. Mureș).
261. *Deisis*, Muzeul din Sighetu Marmăției (jud. Maramureș).
262. *Iisus Împărat și Mare Arhidiacon Ștefan*, Mănăstirii Sâmbăta de Sus, Brașov).
263. *Maica Domnului Hodighitria*, secolul XVIII, Biserica de lemn, Brașov).
264. *Maica Domnului cu Pruncul*, 1762, Grigorie Zugravul, Sfânta Paraschiva, Râșnov).
265. *Judecata de Apoi* (cat. 136), Bisericii Sfântul Nicolae, Brașov).
266. *Judecata de Apoi*, detaliu.
267. *Bunavestire*, 1734, Muzeul Șcheii Brașovului (jud. Brașov).

ca Adormirea Maicii
ii).

696, Biserica Adormirea
L. Vaslui).

itul secolului XVII, Biserica
igoreni (jud. Vaslui).

la Jigoreni (cat. 119), secolele
e: *Deisis* și *Prăznicare*.

ul deșertului (cat. 120),
Național de Artă al României,

. 121), secolul XVIII, Biserica
eamt).

ictură murală, Naos, peretele
s (jud. Hunedoara).

ctură murală din secolele
șteana (jud. Hunedoara).

Hodighitria (cat. 122),
al Maramureșean din Sighetu

Hodighitria, detaliu:

Hodighitria (cat. 123), 1539,
de lemn Sfinții Arhangheli,

Hodighitria, detaliu.

Hodighitria, detaliu.

Hodighitria, detaliu.

9, Atelier moldovenesc,
gheli, Ursiu de Jos (jud.

stireni (cat. 125), 1563. Panoul
ca Domnului, detaliu: *Iisus*.
Gheorghe, interior: *Nașterea*
Arhanghelul Gavriil. Voleul
rd, *Sfânta Nedelea și*
lațional de Artă al României,

126), secolul XVI, Atelier
al Episcopiei Buzăului, Buzău.

sfârșitul secolului XVI.
usani (jud. Maramureș).

28), sfârșitul secolului XVI,
usani (jud. Maramureș).

hal) (cat. 129), începutul
thal, Sibiu.

hal), detaliu: *Sfântul*

246. *Sfântul Gheorghe* (cat. 130), secolul XVII, Muzeul
Maramureșean din Sighetu Marmației (jud. Maramureș).

247. *Coborârea Sfântului Duh* (cat. 131), secolele XVII-XVIII,
Muzeul Maramureșean din Sighetu Marmației (jud.
Maramureș).

248. *Cina de la Mamvri (Sfânta Treime)* (cat. 132), 1644, Muzeul
Mitropoliei Olteniei – Mănăstirea Jitianu (jud. Dolj).

249. *Maica Domnului cu Pruncul*, 1654 (prin analogie), Atelier
din Țara Românească, Zugravi Constantin și Stan, Biserica
Sfântul Nicolae, Hunedoara.

250. *Sfântul Nicoale* (cat. 133), 1654 (prin analogie), Atelier din
Țara Românească, Zugravi Constantin și Stan, Biserica
Sfântul Nicolae, Hunedoara.

251. *Iisus Pantocrator* (cat. 134), 1654, Atelier din Țara
Românească, Constantin Zugravul, Biserica Sfântul Nicolae,
Hunedoara.

252. *Iisus Pantocrator*, detaliu.

253. *Adomirea Maicii Domnului*, 1654, Atelier din Țara
Românească, Zugravi Constantin și Stan, Biserica Sfântul
Nicolae, Hunedoara.

254. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 135), secolul XVII, Muzeul
Episcopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia (jud. Alba).

255. *Duminica Orbului* (cat. 136), 1710-1711, Muzeul Episcopiei
Ortodoxe Române din Alba Iulia (jud. Alba).

256. *Maica Domnului cu Pruncul – Eleusa* (cat. 137), 1718, Ivan
Zugravul, Muzeul Brukenthal, Sibiu.

257. *Iisus Pantocrator* (cat. 138), 1718, Ivan Zugravul, Muzeul
Brukenthal, Sibiu.

258. *Sfântul Nicolae* (cat. 139), 1754, Mihai Zugravul, Muzeul
Național de Artă al României, București.

259. *Iisus Pantocrator*, secolul XVII, Muzeul din Sighișoara
(jud. Mureș).

260. *Maica Domnului cu Pruncul*, Muzeul din Sighișoara
(jud. Mureș).

261. *Deisis*, Muzeul din Sighișoara (jud. Mureș).

262. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu*, secolul XVIII, Biserica
Mănăstirii Sâmbăta de Sus (jud. Brașov).

263. *Maica Domnului Hodighitria tronând* (cat. 140), mijlocul
secolul XVIII, Biserica Mănăstirii Sâmbăta de Sus (jud.
Brașov).

264. *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (cat. 141), detaliu,
1762, Grigorie Zugravul, Icoană dispărută din Biserica
Sfânta Paraschiva, Rășinari (jud. Sibiu).

265. *Judecata de Apoi* (cat. 142), 1767, Stan Zugravul, Muzeul
Bisericii Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului (jud. Brașov).

266. *Judecata de Apoi*, detaliu.

267. *Bunavestire*, 1734, Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din
Șcheii Brașovului (jud. Brașov).

268. *Bunavestire*, 1752, Muzeul Bisericii Sfântul Nicolae din
Șcheii Brașovului (jud. Brașov).

269. *Iisus Pantocrator* (cat. 143), 1753, Muzeul Arhiepiscopiei
Ortodoxe Române, Cluj-Napoca (jud. Cluj).

270. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 144), 1753,
Muzeul Arhiepiscopiei Ortodoxe Române, Cluj-Napoca
(jud. Cluj).

271. *Iisus Pantocrator* (cat. 145), 1750, Muzeul Țăranului
Român, București.

272. *Iisus Pantocrator* (cat. 146), 1758, Muzeul Național de Artă
al României, București.

273. *Sfânta Treime* (cat. 147), 1795, Muzeul Episcopiei Ortodoxe
Române din Alba Iulia (jud. Alba).

274. *Sântul Ioan de la Suceava*, Sarišske Muzeum, Bardejov
(Slovacia).

275. *Iisus Pantocrator*, 1728, Biserica din Hârmicești (jud.
Maramureș).

276. *Iisus Pantocrator*, detaliu.

277. *Intrarea în Ierusalim* (cat. 148), cca 1728, Biserica din
Hârmicești (jud. Maramureș).

278. *Înălțarea Domnului* (cat. 149), secolul XVIII, prima
jumătate, Biserica din Hârmicești (jud. Maramureș).

279. *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului*, secolul XVIII,
Tudor Zugravul, Muzeul Național de Artă al României,
București.

280. *Soborul Apostolilor* (cat. 150), 1772, Muzeul Maramureșean
din Sighetu Marmației (jud. Maramureș).

281. *Soborul Apostolilor*, detaliu.

282. *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului* (cat. 151), 1610
(pictată pe spatele icoanei *Maica Domnului cu Pruncul–*
Hodighitria, cat. 122), Muzeul Maramureșean din Sighetu
Marmației (jud. Maramureș).

283. *Prezentarea la Templu a Maicii Domnului*, detaliu.

284. *Pomelnicul Popii Matei* (cat. 152), 1731, Muzeul Național de
Artă al României, București.

285. *Pomelnicul Popii Ștefan* (cat. 153), 1770, Muzeul Național
de Artă al României, București.

286. *Maica Domnului cu Pruncul*, secolele XVII-XVIII, Atelier
ruses, Biserica Coborârea Sfântului Duh, Satul Mărul,
Comuna Zăvoi (jud. Caraș-Severin).

287. *Maica Domnului cu Pruncul*, detaliu

288. *Iisus – Ochiul Neadormit* (fragment de tâmplă) (cat. 154),
secolul XVII, Muzeul Mitropoliei Banatului,
Timișoara.

289. *Arhanghelul Mihail* (cat. 155), secolul XVII, Muzeul
Mitropoliei Banatului, Timișoara.

290. *Soborul Arhanghelilor* (cat. 156), secolele XVII-XVIII,
Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.

291. *Înălțarea Domnului* (cat. 157), secolele XVII-XVIII, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
292. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 158), 1740-1741, Nedelcu Popovici, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
293. *Maica Domnului Stăpâna Îngerilor* (cat. 159), 1740-1741 (prin analogie), Nedelcu Popovici, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
294. *Iisus Pantocrator* (cat. 160), 1769, Nedelcu Popovici, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
295. *Iisus Pantocrator*, detaliu.
296. *Maica Domnului cu Pruncul tronând* (cat. 161), 1769, Nedelcu Popovici, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
297. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*, detaliu.
298. *Arhanghelul Mihail* (cat. 162), 1740, Muzeul Național de Artă al României, București.
299. *Sfântul Nicolae tronând* (cat. 163), 1740 (prin analogie), Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
300. *Sfântul Dimitrie*, 1781, Stancu Raicu Zugravul, Muzeul Național de Artă al României, București.
301. *Sfântul Ioan Botezătorul tronând* (cat. 164), cca 1781 (prin analogie), Stancu Raicu Zugravul, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
302. *Sfântul Ioan Botezătorul* (cat. 165), 1755, Muzeul Național de Artă al României, București.
303. *Bunavestire – Uși împărătești* (cat. 166), secolul XVIII, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
304. *Maica Domnului Miluitoarea* (cat. 167), 1743, Muzeul Banatului, Timișoara.
305. *Bunavestire* (cat. 168), 1745, Grigorie Zugravul, Muzeul Național de Artă al României, București.
306. *Arhanghelul Mihail* (cat. 169), mijlocul secolului XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București.
307. *Iisus Pantocrator*, mijlocul secolului XVIII, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
308. *Iisus Pantocrator* (cat. 170), mijlocul secolului XVIII, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
309. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (cat. 171), mijlocul secolului XVIII, Muzeul Mitropoliei Banatului, Timișoara.
310. *Iisus Pantocrator*, mijlocul secolului XVIII, Muzeul Național de Artă al României, București.
311. *Rugul arzând* (cat. 90), detaliu.

Cuprins

Cuvânt înainte	9
Studiu introductiv	11
Icoana pe teritoriul României	15
Țara Românească	24
Moldova	74
Transilvania	120
Maramureșul	141
Banatul	146
Elemente de tehnică	159
Note	169
Catalog	179
Bibliografie	233
Lista ilustrațiilor	250



Spre deosebire de icoanele altor popoare, de cele grecești sau rusești, care sunt mai ermetice sau mai abstracte, icoanele românești sunt mai accesibile datorită expresiei mai umanizate pe care-o degajă. Complexă, ca orice operă de artă, icoana românească păstrează un echilibru între conținutul ezoteric și formele de o frumusețe accesibilă.

Generalizând, nu credem a greși prea mult afirmând că principalele trăsături distinctive ale icoanelor românești constau în *culoare* și *expresia chipurilor*. Coloritul subtil, vaporos și ireal al picturii din epoca paleologă devine mai viu, mai dens, cu dominante de roșu subliniate și accentuate de contrastul cu fondul de aur. Însă petele de culoare nu au numai o funcție decorativă, nu sunt abstracte, ele sunt valorate astfel încât creează o senzație aproape imperceptibilă de continuă mișcare unduioasă. În timp ce coloritul dobândește vigoare, expresia, atât a fețelor cât și a întregii icoane, pierde din ascetismul sever, din rigiditatea și din atmosfera distantă a prototipurilor, devine mai apropiată de posibilitatea de înțelegere și simțire a credinciosului. Îmbinate, cele două trăsături proprii icoanelor românești, ce ar putea părea, la prima vedere, în dezacord, generează o operă unitară în esență, originală, purtătoare a unui mesaj umanizat.

Astfel, vom observa că icoanele din Țara Românească sunt mai monumentale, solemne, cu o expresie mai austeră și un colorit mai sobru; cele din Moldova, mai pline de grație, cu figuri elansate și un colorit mai viu; în Maramureș domină un grafism accentuat de un lirism naiv, iar cromatică are acorduri surde; în Transilvania, în special cea centrală, asistăm la izbucnirea violentă a culorilor și a unui grafism viguros, iar în Banat constatăm un desen manierist, fin și curgător, un colorit temperat, fără exaltarea petei de culoare.

ALEXANDRU EFREMOV



EDITURA MERIDIANE
ISBN 973-33-0471-9